نگرشی بر شیوۀ ساخت و مفاهیم نقش‌مایه‌های مدل اولیۀ قالبی در سفالگری عصر سلجوقی

مطالعۀ موردی؛ مجموعه موزه‌های بنیاد مستضعفان

مجید حاجی تبار[1]

دکترای باستان‌شناسی دوران اسلامی، مؤسسۀ فرهنگی موزه‌های بنیاد

مریم زارعی[2]

---

۱. دکترای باستان‌شناسی و کارشناس موزه‌های بنیاد (hajitabarm@gmail.com)

۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد باستان‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کازرون(zarei1023@gmail.com)

مقدمه

دورهٔ سلجوقی یکی از درخشان‌ترین ادوار هنری ایران است و در این دوره صنایع مختلف به حد اعلای شکوفایی و بالندگی رسید. سفالینه‌های سلجوقی ازجمله آثار باارزش هنری و فرهنگی برجای‌مانده از این دوره است که در نبود اسناد مکتوب مصور، تصویری گویا از چگونگی نگارگری ایران عرضه می‌کند. تنوع آثار سفالی، چه از نظر فن‌آوری ساخت و چه تزیین و شکل، بسیار درخور توجه و ارزشمند است. رونق دوبارهٔ شیوه‌های کهن و نقوش قبل از اسلام به‌خصوص دورهٔ ساسانیان، همراه با ابداعات و نوآوری جدید، نمونه‌های درخشانی از سفال این عصر را به نمایش گذاشته است. با پیچیده‌شدن نقش و کاربرد کتیبه بر بدنهٔ سفالینه‌ها، استفاده از تکنیک قالب‌گیری رشد فزاینده‌ای یافت. هرچند تهیهٔ قالب، نیاز به صرف وقت و انرژی زیاد و مهارت بسیار در هنر نگارگری و کتیبه‌نویسی داشت ولی این خود عاملی شد تا سفالگران به تهیه و استفاده از مدل‌های قالبی اولیه روی آورند و نقوش پرکار این عصر را که عمدتاً شامل نقوش گیاهی، اسلیمی، هندسی، حیوانی، انسانی، کتیبه، ترکیبی و اساطیری است، با استفاده از مدل‌ها به‌راحتی در کارگاه‌های خود بر روی بدنهٔ ظرف اجرا نمایند.

موضوع پژوهش پیش رو، بررسی فناوری ساخت و نقش‌اندازی سفالینه‌ها به‌وسیلهٔ قالب و سپس کاربرد مدل‌های اولیهٔ قالبی در دورهٔ سلجوقیان است. بدیهی است که شناخت مدل‌های اولیه و نحوهٔ استفاده از آن برای ایجاد نقوش پرکار بر روی سفال راه‌گشای بسیاری از پرسش‌ها و ابهامات در زمینهٔ اجرای نقش‌های پیچیده و کتیبه‌نویسی در تمام کارگاه‌های سفالگری سده‌های پنجم و ششم هجری قمری خواهد بود. در همین راستا تعدادی از نمونه قالب‌های اولیهٔ موجود در مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد مستضعفان انتخاب شد و پس از بررسی و توصیف مشخصات فنی و کاربردی آنها، مهم‌ترین ویژگی ساختاری نقوش شرح داده شده و موارد چگونگی بهره‌برداری از مدل‌های قالبی اولیه مورد بحث و تحلیل قرار گرفته است. اهداف تحقیق، مطالعه و تعمق در شیوهٔ ساخت، طراحی و کارکرد قالب‌های اولیه با عنایت به نمونه‌های مورد مطالعه و بررسی نقوش و کتیبه‌ها و تحلیل و تطبیق آنها با طرح‌های دورهٔ ساسانی و اوایل اسلامی و استخراج معانی و مفاهیم آنها است. برای دستیابی به اطلاعات کامل، از دو شیوهٔ کتابخانه‌ای و میدانی بهره جسته و تمام اسناد نوشتاری اعم از کتاب و مقالات و پایان‌نامه‌ها و گزارش‌های مرتبط با سفالینه‌های قالبی و نقوش سفال دورهٔ میانی موردتوجه و استفاده قرار گرفته و سپس با مطالعهٔ مستقیم و عینی چهار نمونه قالب اولیهٔ موجود در موزه‌های بنیاد، کیفیت ساخت، پرداخت، کاربری، روند ساخت قالب، مدل‌های قالبی و نقوش بررسی و تحلیل شده است. به لحاظ سابقهٔ تحقیق نیز با توجه به معدودبودن نمونه‌های موجود از این مدل‌ها در مقایسه با قالب‌ها، تاکنون تحقیق تخصصی مستقلی که دربرگیرندهٔ مفهوم کلی مدل‌های قالبی اولیهٔ عصر سلجوقی باشد صورت نگرفته و گفتار پراکنده‌ای در توصیف قالب‌ها و شیوهٔ استفاده از آن انجام

پذیرفته است. منابع معدودی در باب قالب‌های سفالی و مدل‌های اولیه به رشتهٔ تحریر درآمده و ویلکینسون یکی از اولین پژوهشگرانی است که در کتاب سفالینه‌های نیشابور، نمونه‌هایی از قالب‌ها را با نقوش مثبت و منفی معرفی کرده و آنها را به‌اشتباه کاسهٔ سفالی خوانده است (۱۹۷۳: ۲۶۱). بررسی‌ها و مطالعات دقیق‌تر در این باره را واتسون انجام داده و معتقد است قالب‌ها و مدل‌های اولیه دورهٔ میانی اسلامی ارزش بالایی دارد (۲۰۰۴: ۱۳۴-۱۳۳). از تحقیقات تخصصی در این موضوع، مقالهٔ مریم دژم‌خوی را باید نام برد که به تکنیک و مراکز ساخت، انواع و نقش‌مایه‌ها و مضامین تزیینی پرداخته است (دژم‌خوی، ۱۳۸۶). کامل‌ترین پژوهش در این باره دو پایان‌نامه با استناد به مجموعه موزه‌های بنیاد است که روند تولید سفال قالبی را در دوره‌های سلجوقی و تیموری و نقوش و تکنیک ساخت سفالینه‌های قالبی عصر سلجوقی را مورد بحث و بررسی قرار داده است (حسینی، ۱۳۹۱؛ زارعی، ۱۳۹۵).

۱- پیشینهٔ ساخت ظروف سفالین قالبی

قالب یکی از شیوه‌های شکل‌بخشی و تزیین سفال بوده و با فشردن قشر یکنواخت گِل درون قالب منفی یا مثبت شکل می‌گیرد. گِل قابلیت اثرپذیری از شئ دیگر و حفظ آن در حین پخت را دارد و با استفاده از این خاصیت، قالب ظرف سفالی ساخته و طراحی می‌شود (Watson, 2004: 134). در ایران، چند هزاره پیش از میلاد، از قالب برای ساخت سفالینه استفاده شده و برخی از نمونه‌های آن در شوش، سیلِک، تپه‌حصار و تل باکون به‌دست آمده است (توحیدی، ۱۳۵۲: ۲۹؛ وولف، ۱۳۸۲: ۱۲۴). در ادوار تاریخی استفاده از قالب جهت ساخت سفال توسعه یافت و پاره‌ای از ظروف لعاب‌دار عصر اشکانی با قالب‌های کنده فشرده شکل گرفت (وولف، ۱۳۷۲: ۱۲۷) و نمونه‌ای از آن قمقمه با نقش قالب‌زده خورشید و تشعشات نوری است (شکل۱) که از اردبیل به دست آمد (کامبخش‌فرد، ۱۳۸۹: ۴۰۴). در دورهٔ ساسانی نیز تولید سفال قالب‌زده ادامه پیدا کرد (کیانی، ۱۳۷۵: ۱۴) و در دورهٔ اسلامی گسترش یافت (Lane, 1947: 34).

قالب از سده‌های نخستین هجری به‌کار گرفته شد و در قرون میانی برای تولید بیشتر وسعت گرفت (حسینی، ۱۳۹۱: ۷). سفال قرون اولیهٔ اسلامی به تبعیت از دورهٔ ساسانی و برای مصرف روزانه غالباً ساده و بی‌پیرایه بوده و نمونه‌های نقش‌دار معدود بوده است. هنرمند ایرانی مسلمان از خاک، نقش‌های جذاب به شیوهٔ قالبی بدون لعاب آفرید و انگاره‌هایی با اعتقادات اسلامی و عواطف ایرانی چون گل‌وبوته درهم‌تنیده (اسلیمی)، پرندگان و خط کوفی پدید آورد. بر سفال‌های کوچکِ بدون لعاب به تقلید از ظروف فلزی ساسانی و شانه و قسمت‌های ضخیم ظروف بزرگ، طرح‌های هندسی و گیاهی به شیوهٔ قالبی ایجاد کرد. ظروف کاربردی چون کوزه، آبخوری و کاسه بوده و از کاوش‌های



شکل۱. قمقمه مکشـوفه از اردبیل با نقش قالب‌زده (کامبخش‌فرد، ۱۳۸۹: ش۱۴۴).

شکل۲. قمقمه با نقش قالبی شمسه (فهروری، ۱۳۸۸: ۱۰).

علمی ری و نیشـابور به‌دسـت آمده اسـت. نمونهٔ دیگر قمقمهٔ مسـافرتی از سـفال قرمز یا نخودی به‌صورت قالـب دو تکـه بـود کـه از ظـروف اواخـر ساسـانی تقلید شـده و نمونـه‌ای از آن با لعاب سـربی سـبز تیره و طـرح شمسـه (شـکل۲) در مـوزهٔ طـارق رجـب (کویـت) وجـود دارد (فهـروری، ۱۳۸۸: ۹). بدنـهٔ اصلـی ظروفی چون کوزه و ابریق از اتصال دو نیم‌قالب شـکل گرفته و بخش‌های دیگر به آن اضافه شـده اسـت (دیمانـد، ۱۳۸۳: ۱۷۱) به‌این‌ترتیـب کـه دو نیمـه بـا نقش کنـده به هم متصل و بـا خمیرگِل زوایـا را پرکرده و بر چرخ سفالگری چرخانده و پس از برداشت قالب‌ها، خمیر قالب‌خوردهٔ خشک‌شده را در کوره حرارت می‌داد (کامبخش‌فرد، ۱۳۴۹: ۵۱). بدیهی اسـت قالب‌های کنده و برجسـته نقش معکوس ایجاد کرده و این حاصل پیشرفت و تکامل شـیوهٔ استامپی صدر اسـلام بوده و با نوآوری سفالگران به یکی از گونه‌های تزیینی متداول تبدیل شـده اسـت (دژم‌خوی، ۱۳۸۶: ۲۸ و۳۰). سـفال‌های قالبی به دلیل توانایی هنرمند در تولید انبوه جایگاه مهمی برای مصارف روزمره پیدا کرد (شیخی، ۱۳۹۴: ۵۷). جنس قالب، گل پخته بـوده ولـی با توجه به سـابقهٔ طولانی کاربـرد گچ در ایران احتمـالاً از این ماده نیز برای قالب‌گیری اسـتفاده شده است (Watson, 2004:135). قالب چوبی هم شاید وجود داشته ولی فساد و آسیب‌پذیری چوب در برابـر عوامـل مختلـف دلیل عدم وجود نمونه‌های آن اسـت و فلز نیز برای سـاخت قالب کاربرد داشـته است (رفیعی، ۱۳۷۸: ۴۷).

۲- سفال قالبی عصر سلجوقی

اواسط قرن پنجم هجری قمری با تشکیل حکومت قدرتمند سلجوقیان هنر به بلوغ و شکوفایی رسید. وحدت سیاسی این دوره یکی از عوامل کارآمد در تحول و رونق هنر و فنون بوده است (لمبتون، ۱۳۶۳:۲۱۱). در پناه خردمندی وزرای کاردان و شایستگی و سزاواری پادشاهان سلجوقی به‌ویژه ملکشاه (حک: ۴۶۵-۴۸۵ه.ق)، کشور توسعه یافت و امنیت و رفاه عمومی پدید آمد (دبیری‌نژاد، ۱۳۵۱: ۷۰) و در سایۀ آسایش همگانی و حمایت و خرید آثار هنری از سوی مردم، هنرمندان به خلق دست‌ساخته‌های خود پرداختند (باسورث، ۱۳۸۰: ۱۶). صنعت سفالگری در این بازۀ زمانی به نهایت پیشرفت و تعالی رسید و سفالگران ظروف بسیار برجسته و نفیسی ساختند که می‌توان آنها را در گروه شایسته‌ترین کارهای این صنعت به شمار آورد (دیماند، ۱۳۸۳:۱۷۱). سفالگران سلجوقی به‌منظور انتقال پندارها، اندیشه‌ها، عقاید و باورهای خود از نقش‌مایه‌های هندسی، گیاهی، حیوانی، انسانی، کتیبه، نگاره‌های اساطیری و ترکیبی بهره بردند تا مفاهیم و معانی موردنظر را به مخاطب انتقال دهند. نگاره‌ها و کتیبه‌هایی که طرز تفکر، نوع پوشاک، باورها و اعتقادات، مفاهیم دینی و نیت خیر را نشان می‌دهد.

برای اجرای سریع نقوش از قالب استفاده شد و تولید به نهایت بالندگی و شایستگی رسید؛ شیوه‌ای که از آغاز دورۀ اسلامی تا دورۀ ایلخانی مرسوم بود ولی ترقی و تعالی آن مربوط به عهد سلجوقی است (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴:۱۱). با توجه به کاوش‌های انجام‌شده در نیشابور و کشف سفال قالبی در این شهر مشخص شد که نیشابور از مراکز اصلی ساخت ظروف به شیوۀ قالبی است (کامبخش‌فرد، ۱۳۷۹:۵۱). اگرچه محققان، تولید نمونه‌های قالب‌زده را مدت‌ها به بین‌النهرین نسبت می‌دادند ولی با کاوش‌های باستان‌شناختی در شهرهایی چون ری، استخر، ساوه و نیشابور ثابت شد این ظروف در ایران نیز تولید می‌شده است (بهرامی، ۱۳۲۷، ۴۵). استفاده از قالب باعث اجرای نقوش پیچیده در تمام کارگاه‌ها گردید و زمینۀ ایجاد طرح‌های برجسته به تقلید از صنایع فلز و گچ را فراهم ساخت (کامبخش‌فرد، ۱۳۷۹: ۴۷۰). فنی که بر ظروف بدون لعاب چندوجهی بر بدنه، شانه و قسمت‌های بزرگ ظرف انجام گرفته است (توحیدی، ۱۳۷۹: ۲۵۹). اوج سفال قالبی در سده‌های ششم تا هشتم هجری قمری بوده و نمونه‌های زیبای آن به دورۀ سلجوقی، خوارزمشاهی و ایلخانی تعلق دارند (دژم‌خوی، ۱۳۸۶: ۲۸). ظروف به دو شیوۀ چرخ‌ساز یا دست‌ساز شکل گرفته و سپس با قالب‌های یک یا چند تکه تزیین می‌شد. قالب پس از شکل‌بخشی اولیه محصولی به‌صورت کنده یا برجسته ارائه می‌کند. عمل تزیین قالب‌ها از خمیر سنگی، بسته به اینکه برای تولید کالاهای بدون لعاب یا لعاب‌دار بوده با روش‌های گوناگونی انجام می‌شده است (گروبه، ۱۳۸۴:۲۴. جدول۱).

جدول۱: روش‌های ساخت قالب منفی (نگارندگان).

شیوه‌های ساخت قالب منفی	تصاویر نمونه
کنده‌کاری و نقش‌اندازی مستقیم	
استفاده از مهر (استامپی)	
قالب‌گیری از روی مدل اولیه	

۳- مدل‌های اولیهٔ قالبی

برای ساخت سفال قالبی باید روش ساخت و چگونگی تهیه قالب را شناخت. برخی از ظروف در مرحلهٔ شکل‌بخشی و برخی پس از شکل‌بخشی اولیه با قالب تزیین می‌شدند. تزیین قالب‌ها از جنس خمیر سنگی، بسته به اینکه محصولات بدون لعاب یا لعاب‌دار است با روش‌های گوناگونی انجام می‌گرفت. قالب‌های گونهٔ بدون لعاب غالباً با شیئی نوک‌تیز یا مهر تزیین می‌شده است. علاوه‌بر شیوه‌های گفته‌شده در سده‌های میانی و ادوار حکمرانی سلجوقیان، خوارزمشاهیان و ایلخانان شیوه‌ای برای ساخت قالب منفی اوج گرفت و آن قالب‌گیری از روی یک مدل مثبت از پیش‌ساخته بوده که هم‌زمان با شکل‌بخشی تزیین انجام می‌گرفته است. هرچند در سده‌های ۳ و ۴ هجری قمری به‌صورت معدود نمونه‌هایی از مدل‌های اولیه با نقوش گیاهی و هندسی و برجستگی اندک تولید شده است (شکل۳)، به‌تدریج با پیچیده‌ترشدن طرح‌ها و کمبود استاد طراح و آشنا به خط، اجرای تصویر به‌صورت منفی دشوارتر شد و



شکل۳: مدل اولیه با نقش مثبت، سده های۳و۴هجری (موزه های بنیاد مستضعفان به شماره ۳۳۳۸۳- نگارندگان).



شکل۴. مدل با نقش مثبت (برجسته) و قالب منفی (کنده) (موزه‌های بنیاد به شماره های ۴۱۳۰۴ و ۳۳۳۲۴، نگارندگان).

نیاز به ساخت یک مدل اولیه برای ساخت قالب از روی آن امری ضروری به نظر می‌رسید. مدل اولیه دو مزیت داشت؛ اول آنکه اجرای طرح‌های پیچیده روی قالب آسان‌تر شده و دوم، امکان ساخت هم‌زمان چند قالب منفی با طرح‌های مشابه برای فروش به کارگاه‌های دیگر و افزایش سرعت تولید فراهم می‌شد. مدل اولیه نقوش پیچیده و برجسته‌تری داشته و طراحی مستقیم آن به‌صورت منفی بر روی قالب دشوار بوده است. استفاده گسترده از کتیبه‌های خوشنویسی برجسته، ضرورت استفاده از یک مدل مثبت را باز هم بیشتر ساخت. مدل‌های اصلی غالباً از جنس گل پخته است ولی نظراتی مبنی بر استفاده از نمونه‌های فلزی نیز وجود دارد که شباهت فرم ظروف فلزی و سفالی بر قوت این احتمال می‌افزاید. استفاده از چوب نیز همان‌گونه که پیش‌ازاین اشاره شد معمول بوده است (شکل۴).

در بسیاری از محوطه‌های باستان‌شناسی، نمونه‌هایی از جنس گل رس یافت شده که بسیاری از آنها، مدل‌های اولیهٔ دست‌دوم و یا ثانویه است. این نمونه‌ها با فشرده‌شدن در یک قالب منفی ساخته شده که خود از روی یک مدل اولیه اصلی با نقش مثبت، قالب‌گیری شده است. این کار به افزایش سرعت در تولید قالب‌های منفی متعدد و در نتیجه افزایش تولید محصول نهایی کمک کرد، ضمن آنکه نیاز بسیاری از سفالگرانی که قادر به طراحی و کنده‌کاری مدل‌های اولیه نبودند را برطرف می‌ساخت. طراحی مدل‌های اولیهٔ دست‌دوم یا حتی دست چندم، دقت



شکل۵. ظرف قالبی با امضای عمل محمود (فهروری، ۱۳۸۸: ۹۸).

مدل‌های اصلی را نداشت ولی توانست ابزاری با کیفیت مناسب در اختیار سفالگران قرار دهد تا بر تولیداتشان بیفزایند.

مدل اولیهٔ اصلی با غیر اصلی تفاوت دارد و نمونهٔ اصلی، لبه‌های کنده تیزتر و طرح‌های واضح‌تری نسبت به مدل غیر اصلی دارد و اثر قالب‌گیری و اثر اتصال نیمه‌های قالب بر مدل‌های غیر اصلی مشهود است. در حقیقت نشانه‌های کنده‌کاری مستقیم بر مدل غیر اصلی وجود ندارد و به دلیل فرآیند دو مرحله‌ای قالب منفی و مدل غیر اصلی و فشردگی حاصل از آن از نمونه‌های اصلی کوچک‌تر است. بسیاری از کارگاه‌های سفالگری برای افزایش تولید به قالب اولیه نیاز داشتند و به دلیل عدم توانایی طراحی و ساخت آن مدل‌های مثبت و قالب‌های منفی را از کارگاه‌هایی که هنرمندان طراح قالب داشتند تهیه می‌کردند. ویلکینسون معتقد است قالب‌ها از شهری به شهر دیگر دست‌به‌دست می‌شد و گاه طراحان مدل از سرزمینی به سرزمین دیگر سفر می‌کردند (Wilkinson،۱۹۷۳:۲۶۱). احتمالاً قالب‌ها و مدل‌های اولیه، ارزش و قیمت بالایی داشته و این موضوع سبب شد، قالب‌هایی که به‌مرور آسیب دیده را همچنان مورد استفاده قرار دهند. استفاده‌کنندگان از قالب، مرمت و استفاده مجدد از آن را به‌زحمت ساخت یک قالب دیگر و هزینهٔ خرید مجدد ترجیح می‌دادند (Watson،۲۰۰۴:۱۳۴). دلیل دیگر اصرار بر استفاده از مدل‌ها با وجود آسیب‌دیدگی را باید عدم‌دسترسی به قالب‌های مزین در همه‌جا دانست. تنها کارگاه‌های



شکل۶. مدل اولیه غیر اصلی که ویلکینسون به اشتباه آن را کاسه خوانده است (Wilkinson,1973: 261).

معدودی توانائی ساخت و ارائۀ چنین کالاهایی را داشته‌اند و این قالب‌ها می‌توانست برای چند نسل باقی بماند و مورد استفاده قرار گیرد. مدل‌های اولیه و قالب‌های امضاء‌دار نیز وجود داشته که متعلق به هنرمندان سازنده (فهوری، ۱۳۸۸: ۹۸) یا مربوط به صاحبان و نشانۀ مالکیت بوده است (رفیعی، ۱۳۷۸: ۴۷). به نظر دیدگاه اول متقن است و نمونه‌هایی با قالب اولیه وجود دارد (شکل۵) که دارای امضای هنرمند سازنده است و عمل محمود بر آن حک شده است (فهوری، ۱۳۸۸: ۹۸).

مهم‌ترین دلیل تمایز مدل‌های اولیه از ظروف ساخته‌شده با قالب، ضخامت زیاد آنهاست و نیز نبود الحاقاتی مثل پایه که در برخی موارد ضروری به نظر می‌رسد. ویلکینسون در کتاب سفالینه‌های نیشابور به‌اشتباه مدل‌های اولیه (شکل۶) را کاسه معرفی کرده است (Wilkinson, 1973: 261).

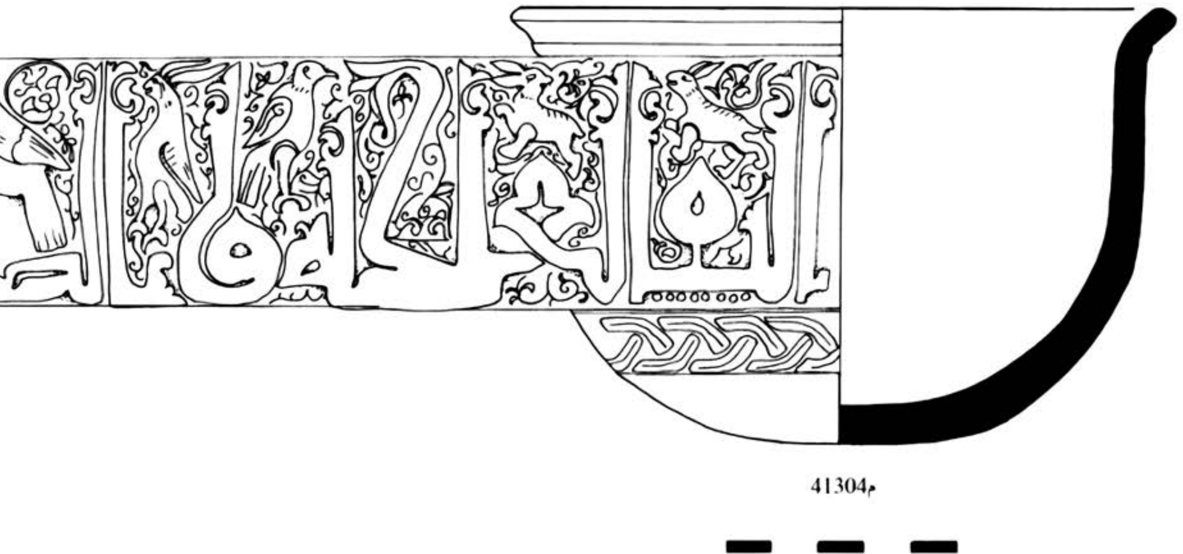
تعدد قالب در برخی از محوطه‌های باستان‌شناسی مانند نیشابور با شکل و طرح یکسان احتمالاً به دلیل دیرپایی سرعت جذب رطوبت در قالب‌های سفالین بوده و برای استفاده مجدد باید اندکی فرصت داد تا رطوبت اضافی تبخیر شود؛ بنابراین سفالگر چندین قالب منفی مشابه را مستقیماً می‌ساخته یا آنکه با استفاده از یک مدل اولیه خریداری‌شده از کارگاه دیگر، چند قالب منفی مشابه تهیه می‌کرده است (Watson, 2004: 135).

۴- بررسی ویژگی مدل‌های قالبی مجموعه موزه‌های بنیاد

چهار نمونه از مدل‌های اولیه در مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد مستضعفان وجود دارد که نقش‌مایه‌های مشابهی دارند و در کارگاه‌های سفالگری نیشابور ساخته‌وپرداخته شده است. مدل‌های قالبی به شکل پیاله و نقش‌مایه‌های همسان از گل پخته است و سه نمونهٔ آنها وضعیت سالم و یک مورد لب‌پریدگی دارد (شکل۷).



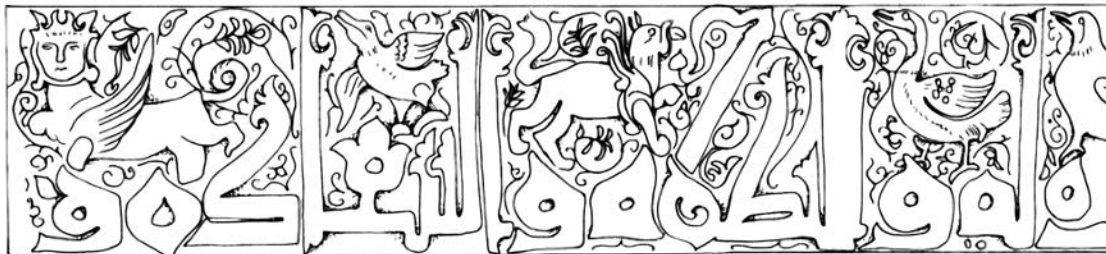
شکل۷. مدل‌های اولیه قالبی موجود در موزه‌های بنیاد مستضعفان (نگارندگان).


41304م

در ادامـه بـه بررسـی مضامیـن کتیبـه و نقش‌مایه‌هـای نمونه‌های مـورد مطالعـه پرداخته خواهد شـد. با توجه به ویژگی ساخت و نوع طرح قالب‌ها و استناد به نمونه‌های مشابه موجود در نیشابور و قالب منفی در مجموعهٔ موزه و مقبرهٔ خیام نیشابور، این مدل‌ها یقیناً ساخت کارگاه‌های سفالگری نیشابور در سده‌های ۵ و ۶ هجری قمری است. مدل‌ها ابعادی نزدیک به هم دارند، چنانکه اندازه‌های دو نمونهٔ مورد مطالعه به شماره‌های ۴۱۳۰۴.م و ۳۶۴۲۸.م با ارتفاع ۹۳ و ۹۲ میلی‌متر، قطر دهانهٔ ۱۴۳ و ۱۴۱ میلی‌متر و قطر کف ۶۴ و ۷۳ میلی‌متر نشان‌دهندهٔ ابعادی مشابه و نزدیک به هم است. ضخامت بدنه نمونه‌ها زیاد بوده و وزن سنگینی نسبت به پیاله با کاربرد روزمره دارد. بدنهٔ داخلی قالب‌ها با دست شکل گرفته و فاقد پرداخت است.

۵- نقش‌مایه‌های مدل‌های قالبی

نقوش برجسته بر سطح بدنه محدب بیرونی قالب در کادر مستطیل شکل طراحی شده و از زیر لبهٔ برگشته شـروع و دور تـا دور مـدل قالبـی را فراگرفتـه و از نظـر محتوا و مضمون شـامل کتیبه کوفـی، گل‌وبوته و طرح اسلیمی، نقوش جانوری (خرگوش و انواع پرندگان)، ترکیبی، اساطیری و هندسی است.



۵-۱-کتیبهٔ کوفی

در دورهٔ اسلامی با گسترش خط و خوشنویسی در تمام جنبه‌های هنری، روح تازه‌ای به طرح هنرهای مستظرفه دمیده شد و باعث خلق نقوش بی‌بدیلی گردید. در نمونه‌های قالبی مورد بحث، کتیبهٔ کوفی از نوع کوفی تزیینی مزهر[1] با مضمون «والبقا لصاحبه والدوله و النصره و السعاده» آمده است. جان‌مایه کتیبه، دعای خیر برای صاحب ظرف و آرزوی ثروت، موفقیت، بهروزی و پایداری برای مالک اثر است؛ کتیبه‌ای که حروف کشیدهٔ عمودی چون الف، لام و واو ده قاب برای طراحی نقوش جانوری در میان بوته‌زارها فراهم ساخت و به زیبایی و ظرافت نقوش افزود (شکل۸).

خط نوشته‌ای همسان با انواع خطوط متداول در دورهٔ سلجوقی با مضمون دعا و آرزوی خیر برای صاحب ظرف که نمونه‌های آن بر سفالینه‌های شهر تاریخی دقیانوس (جیرفت قدیم) با مضامینی مشابه ازجمله «السعاده و السلامه و البقا و العز لصاحبه» یا «العز و الاقبال و الدوله لصاحبه» به‌وفور به چشم می‌خورد (چوبک، ۱۳۹۱: ۹۰). خطی که نمونه‌های مشابه آن بر ظروف فلزی این عصر با ظرافت و زیبایی بیشتر اجرا شده است. در شیوهٔ گُلدار الف و لام به هم جفت شده و در تکرار حروف عمودی هماهنگی

۱. کوفی مزهر یا گل‌دار نوعی کوفی مشرقی است و حروف و کلمات با گل و برگ و اسلیمی شبیه به تذهیب زینت یافته (فضائلی، ۱۳۶۲: ۱۵۶؛ Safadi، 1978: 12) و به آذین‌های پیچکی و طوماری آراسته شده است (Grohmonn, 1957: 183) و انتهای حروف ملحقات گیاهی دارد و از فواصل میانی حروف منشعب و فضای خالی کلمات را پر می‌کند (جباری و معصوم‌زاده، ۱۳۸۹: ۴۲).

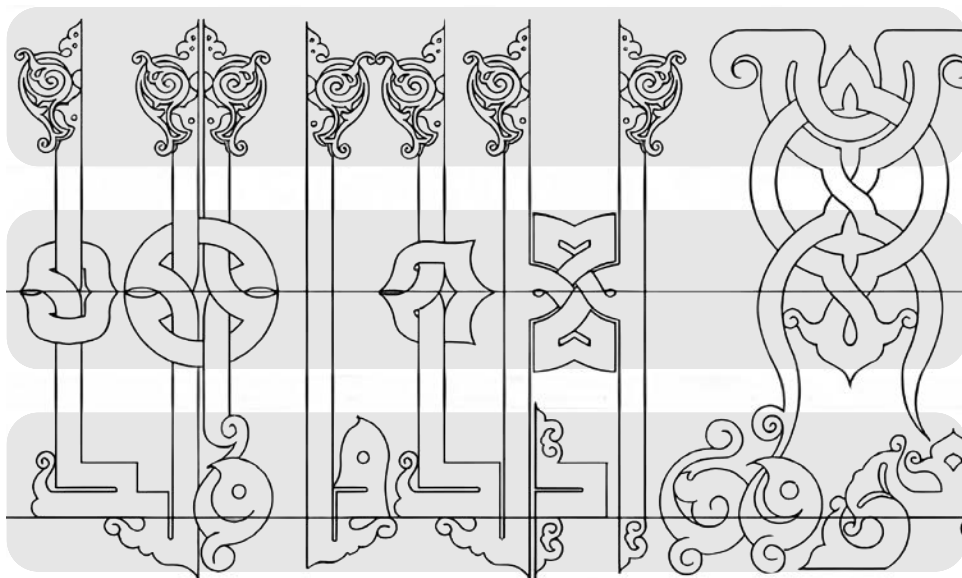




شکل۹. بخوردان (عودسوز) مفرغین ساخت خراسان موزهٔ متروپولیتن با کتیبهٔ کوفی مزهر سنه سبع (تسع) و سبعین و خمسمائه (۵۷۷ یا۵۷۹) و عمل جعفربن محمد بن علی (خضری و چارئی، ۱۳۹۵: ۳۴ و ۳۸ ش۷ و ۱۳و ۱۴)

پدید آورده به‌طوری‌که کتیبه‌نویس از الف‌های اضافه برای تأکید بیشتر بر ضرب‌آهنگ بسامان استفاده کرده و برخی حروف چون «ن»، «م»، «ع» و «ح» با تزیینات بیشتر دیده می‌شود. برای نمونه می‌توان بُخوردان (عودسوز) موزهٔ متروپولیتن (شکل۹) را یاد کرد که حروف «م» و «ح» کلمهٔ محمد با گیاهان تزیین شده است (خضری و چارئی، ۱۳۹۵: ۳۵ و ۴۰ و ۴۲).

نیمهٔ دوم قرن سوم هجری، خط کوفی با نقوش اسلیمی ترکیب شد و با خطوط اولیه تفاوت پیدا کرد و این تحول در قرن پنجم هجری به نهایت رشد خود رسید. محتوای کتیبه‌ها در قرون میانی، غالباً دعا برای بهره‌مندی از مواهب دنیوی، رزق و روزی، آرزوی خیر و برکت، دعوت به آزادمنشی، بردباری، سپاس و دوری‌گزینی از آزمندی و مضامینی مشابه بوده است (احمدپناه، ۱۳۸۰: ۱۴؛ ذکاء و سمسار، ۱۳۸۳: ۸۰). با این همه، سفالگران بیشتر از محتوا به جنبهٔ تزیینی و ملاحظات زیبایی‌شناختی کتیبه اهمیت می‌دادند و با توجه به محدودیت سطحی ظروف و تنوع اشکال، خط‌نوشته‌هایی زیبا و بدیع پدید آوردند (احمدپناه، ۱۳۸۰: ۱۱-۱۳). هنرمندان با افزودن اشکال ظریف گیاهی و هندسی، به‌کارگیری قلم‌های نازک



شکل۱۰. طرح نظام‌بندی بخشی از کتیبه مسجد جامع تبریز از دورهٔ ایلخانی (مکی نژاد، ۱۳۹۷: ۲۰ ش ۱).

و ضخیم و کرسی‌بندی[1] متنوع و متناسب با پیچش و چرخش ظروف سفالین خطوط متنوعی پدید آوردند (کیانی، ۱۳۸۰: ۱۴۵). کتیبه‌نگاری کوفی غالباً سه نظام نوشتاری، هندسی و گیاهی دارد که به ترتیب در قسمت پایین، میانی و بالای کتیبه قرار می‌گیرند و تلفیقی هماهنگ از حروف و نقش‌مایه‌های هندسی و گیاهی می‌سازند (شکل۱۰). نظام نوشتاری گاه تنها با نظام گیاهی با پس‌زمینهٔ اسلیمی یا ختایی در میان و لابه‌لای حروف و کلمات ترکیب می‌گردد و با حرکات پیچان و انتزاعی در فضای فوقانی کتیبه امکان ایجاد اشکال نامحدود را فراهم می‌سازد و با حرکت‌های منحنی و گردش‌های افلاکی (حلزونی) به حروف و کلمات پویایی و روندگی می‌بخشد (مکی‌نژاد، ۱۳۹۷: ۱۹-۲۵). با این اوصاف، کتیبهٔ کوفی مدل‌های مورد مطالعه را باید از نوع تلفیق نظام نوشتاری و گیاهی دانست که با ترکیب گل و پیچ میان حروف و کلمات، اشکال نامحدودی را به وجود آورد.

---

۱. کرسی به معنای محل قرارگیری حروف و مفردات بر یک سطر است و درواقع مثل ریسمانی است که از میان حروف و کلمات یک سطر عبور می‌کند و آنها را به‌هم پیوند می‌دهد (رضوی‌فرد و پورمند، ۱۳۹۶: ۸۶) و بنا به ضرورت نظام هندسی در نگارش کتیبه‌ها اهمیت دارد (شهیدانی، ۱۳۹۷: ۹۹) و سه نوع اعلی، اسفل و اوسط و اصلی است و با رعایت کرسی وسط، اعلی و اسفل راست می‌گردد (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۳۲). کرسی‌بندی در حقیقت رعایت اصول خط کرسی بر اساس حروف، کلمات، دوایر و کشیده‌ها بر روی، بالا و زیر خط است.

۵-۲- نقوش جانوری

نقوش جانوری شامل ردیفی از حیوانات و پرندگان واقعی و اساطیری بر گرداگرد ظرف آمده که با خط کوفی قاب‌بندی و تفکیک شده‌اند.

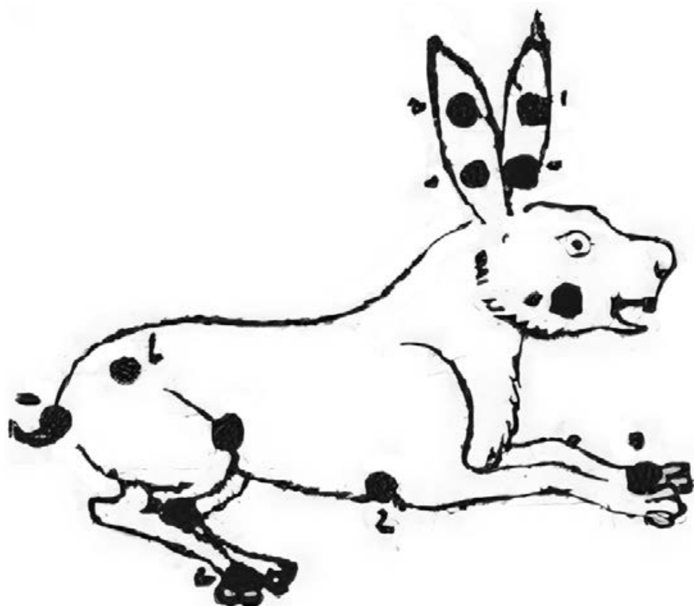
۵-۲-۱- خرگوش

تنها چهارپای واقعی، نقش دو خرگوش در حال جست‌وخیز و دویدن میان گل‌وبوته است. حرف «ق» و «ص» در واژه‌های «البقا» و «لصاحبه» همانند تپه و بلندی نشان داده شده و خرگوش‌ها در حال صعود و حرکت روبه بالا تصویر شدند و به‌نظر می‌رسد خرگوش‌ها در اقلیمی کوهستانی میان بوته‌زارها مشغول گردش و بازی هستند. با آنکه خرگوش‌ها در دو قاب مجزا تصویر شده‌اند اما هنرمند خواسته این دو را به‌هم مربوط سازد و برای این منظور خرگوش اول را در حال حرکت به جلو و خرگوش دوم را با سر برگشته به عقب تصویر کرده تا نشان دهد در تعقیب یکدیگرند و در حال جهش و شادمانی هستند. حالت پاها، دستان، گوش‌ها و سرها چالاکی و چابکی آنها را به زیبایی نمایش می‌دهد (شکل۱۱).



شکل۱۱. طرح خرگوش‌ها میان گل‌وبوته (نگارندگان).

نقش حیوانات بر آثار هنری به دلیل هم‌زیستی انسان با آنها بوده (چیت‌سازیان و روستایی، ۱۳۹۲: ۷) و نگارهٔ خرگوش بر مدل‌های مورد مطالعه شاید به همین علت باشد. تصویری که به دلیل آشنایی هنرمند با کالبد و ترکیب‌بندی آن به زیبایی طراحی و ترسیم شده است. طرحی که بیانگر ذوق و سلیقه هنرمند، رفاه جامعهٔ شهرنشین و انتشار و انتقال پیام‌ها و مفاهیم است. ازجمله معانی و پندارهای نگارهٔ خرگوش ارتباط آن با صورت فلکی است. در نمادشناسی انگارهٔ خرگوش یا ارنب، صورت فلکی کوچکی در نیم‌کرهٔ جنوبی آسمان در شرق کلب (سگ) اصغر است (مصفا، ۱۳۵۷: ۳۴؛ قهاری، ۱۳۸۸: ۱۳۰) و روی سوی مغرب و دنبال سوی مشرق، پاها سوی جنوب و در درون دوازده ستاره قرار دارد (شکل۱۲) و با وجود ستارگان کم‌فروغ درواقع موجودی است که نامش در مدارک مکتوب باستانی با کرهٔ ماه قرین است (صوفی، ۱۳۸۱: ۲۳۱و۲۳۳). خرگوش به سبب تشابه به شکل ظاهری گوش با هلال ماه، حیوان وابسته به ماه دانسته شده (صمدی،۱۳۷۶:۲۴) و در فرهنگ چینی حیوانی مافوق طبیعی در گسترهٔ خدایان و نماد طول عمر و باروری است (هال، ۱۳۹۲: ۴۶). به‌طورکلی خرگوش خوش‌یمنی و سرزندگی را به ارمغان می‌آورد. نقش خرگوش با سر برگشته به عقب بر خمرهٔ سفالی قالب‌زده از محوطهٔ شادیاخ نیشابور (مسیح‌نیاء و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۰۰) با مدل‌های موجود در مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌ها



شکل۱۲. صورت فلکی ارنب در صورالکواکب (صوفی، ۱۳۸۱: ۱۶۴)



شکل۱۳. خمرهٔ سفالی قالبی محوطهٔ شادیاخ نیشابور با نقش خرگوش (مسیح‌نیا و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۰۰-۱۰۱ ش ۵ و ۶).

قابل قیاس است (شکل۱۳). بر خمره قالبی، خرگوش به‌عنوان صورت فلکی در کنار انسان نشسته تصویر شده و انسان نشسته نماد سیارهٔ مشتری در زمانی از سال است که صورت فلکی خرگوش به مشتری نزدیک می‌گردد (شیخی، ۱۳۹۴: ۷۵).

همچنین نمونه‌ای از برنجدان فلزی به تاریخ ۶۸۰ هجری با نقش خرگوش در حال گریز از سگ شکارچی (کلب) وجود دارد (مسیح‌نیاء و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۰۰) که با نقش خرگوش بر مدل‌های موجود در مؤسسهٔ موزه‌های بنیاد شباهت زیادی دارد. (شکل۱۴)، به‌خصوص آنکه هر دو در کادری افقی نقش شده و سر را به سمت عقب برگردانده‌اند. نقش ترکیبی که از نشانه‌های کَلب و اُرنب از صُوَر نیم‌کرهٔ جنوبی آسمان است (بیک محمدی و مرادی محتشم، ۱۳۹۷: ۱۳۸).



شکل۱۴. نقش خرگوش درحال گریز از سگ بر برنجدان فلزی (مسیح‌نیاء و همکاران،۱۴۰۰:۱۰۱ ش۸).

۵-۲-۲- پرندگان

نقش‌مایهٔ عقاب، مرغابی(غاز و اردک) و مرغ هما در فاصلهٔ بین کشیدگی حروف کوفی میان قاب‌های جای گرفته است. پرندگانی که با هنرمندان سفالگر همزیستی داشته و علت تصویر و ترسیم آنها آشنایی هنرمندان و طراحان با این پرندگان بوده است. موجوداتی که در تأمین غذا و معیشت مردم کارساز بوده یا برای غلبه بر ترس و وحشت آنها را تصویر کرده‌اند تا از آشفتگی و پریشانی خویش بکاهند. در فرهنگ نمادها نیز هریک از این نقش‌مایه‌ها مفاهیم، معانی و پیام‌های گسترده و ویژه‌ای دارد و همانند رسانه‌ای برای انتقال عقاید و باورهای موجود در افکار و اندیشه‌های هنرمندان و مردم عمل می‌کرده است. دقت در آناتومی و پیکربندی اندام پرندگان نشان می‌دهد هنرمندان، پرندگان را می‌شناختند و بر این اساس طرح‌ها به حقیقت نزدیک است و سر، منقار (نوک)، گردن، بال‌ها، تنه، دُم و چنگال به‌زیبایی نمایش داده شده است. حالت‌های پرواز، آمادگی برای حرکت و پرواز و ایستایی به‌خوبی به تصویر کشیده شده است. پاها بر روی حروف برجستهٔ کتیبه قرار گرفته تا محل تماس پاها نشان داده شود و حتی در نمایش پرواز مرغابی استفاده از برجستگی حروف به‌خوبی نمایان شده و در حقیقت برآمدگی حروف را به‌مانند سکو یا بلندی تصویر کرده و پرندگان بر آن ایستاده و از آن برای ارتفاع و اوج‌گرفتن از سطح زمین بهره می‌گیرند. نقوشی که با گل‌وبوته‌های زیاد و حجیم کاملاً سازگاری یافته و باغ و بوستانی پر از گُل و مرغ را تداعی کرده است. مجموعه‌ای از نقش‌مایه‌ها که ضمن نمایش زیبایی‌های طبیعت پیرامون، به دنبال بیان مفاهیم رمزی و تمثیلی نیز بوده است (شکل۱۵).

پرندگان با جزئیات بیشتر و شکل واقعی‌تر و نمای سه‌رخ ترسیم شده و ترکیب شکل پرنده و قاب به اوج رسیده و نگاره با ابعاد کادر انطباق دارد (فتحی، ۱۳۸۸: ۴۷). نقوش انتزاعی با درکی واقع‌گرا و طرحی بدیع نمایش داده شده است. اگرچه زیبایی یکی از شاخصه‌های مهم ارزش بخشی بوده ولی این



شکل۱۵. نقوش پرندگان موجود بر بدنهٔ بیرونی مدل قالبی (نگارندگان).

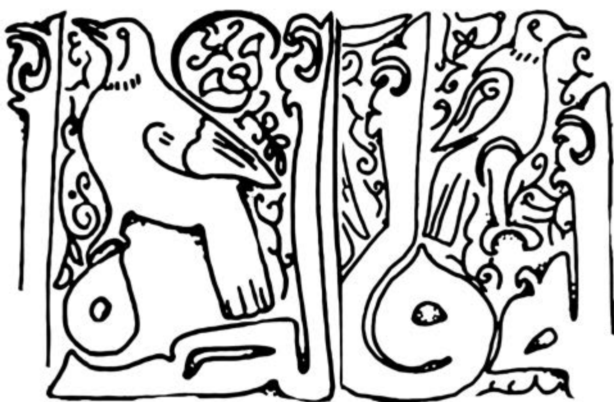
نقوش جایگاهی فراتر از زیبایی ظاهری داشته و بار معنایی و جنبهٔ رمزگرایی و نمادین آن اهمیت بیشتری دارد و در تلفیق با مبانی اندیشهٔ اسلامی به کمال رسید. اصل توجه به پرنده ریشه در آرزوهای انسانی، خوش‌یمنی و باورهای روشن متأثر از ادبیات و تاریخ دارد (هندی و قاضی‌زاده، ۱۳۹۱: ۴۸). پرندگان در فرهنگ و ادبیات این مرزوبوم از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و مفاهیم نمادینی چون پیروزی خیر بر شر، خوشبختی و نیک‌ورزی، بشارت بهار، باروری و باران‌خواهی و نیز پندارههای عرفانی و مذهبی دارد (شایسته‌فر و غفاری، ۱۳۹۴: ۲). در باورهای باستانی، روح انسان پس از مرگ به شکل پرنده، جسم را ترک می‌کند (میت فورد، ۱۳۸۸: ۶۸) و نمادی آسمانی دارد (شایسته‌فر و غفاری، ۱۳۹۴: ۳) و تجسمی از آتش، ابر و صاعقه (جابز،۱۳۷۰: ۱۲۸) و عناصر چهارگانه به شمار می‌رود (هال، ۱۳۹۲: ۳۹). تعالی جان و روح، تجلی الهی، ارواح هوا، ارواح مردگان، صعود به آسمان و ارتباط با ایزدان، تخیل و اندیشه بر این نقوش متجلی است (کوپر، ۱۳۷۹ :۷۲).

۵-۲-۳- عقاب

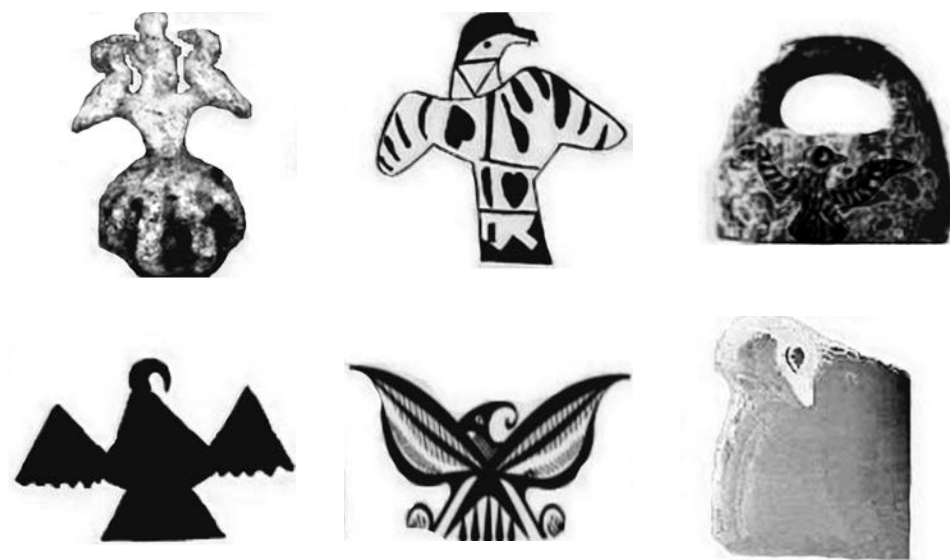
بر مدل‌های مورد مطالعه نقش‌مایهٔ عقاب با ابعاد متفاوت دو بار تکرار شده است. هنرمند اجزای بدن را بر اساس واقعیت طراحی و ترسیم کرده و سعی داشته سرزندگی، شادابی، تحرک و بالندگی را با انحناء و خطوط بر قسمت‌های مختلف بدن به بیننده القا کند (شکل ۱۶).

پرنده‌ای بزرگ با نگاهی نافذ و طول عمر زیاد، سرآمد پرندگان بوده و در همهٔ ادوار نشانهٔ پیروزی و نماد ایزدان آسمانی، سلطنت و قدرت آمده است (هال، ۱۳۹۲: ۶۸ ؛ کوپر، ۱۳۷۹: ۲۲۱). پرنده‌ای با بال‌های پهن و گسترده که در آثار ادبی به‌عنوان سلطان آسمان و پرندگان یاد شده و با توجه به اهمیت آن برای شکار از سوی سلاطین به‌عنوان تحفه فرستاده می‌شد (حسینی و همکاران، ۱۳۹۲: ۳۳ ؛ قدمگاهی، ۱۳۸۳: ۱۰۸ و ۱۱۱). واژهٔ عقاب در بهرام یشت، «سین مرو» (مرغ سین) به معنای مرغ بسیار بزرگ شکاری (پورداوود، ۱۳۵۶: ۵۷۵) و در اوستا به نام «سئن»[1] آمده که شکی نیست این واژه همان شاهین یا عقاب است (پورداوود،۱۳۸۰: ۳۰۲-۳۰۳). در ادبیات کهن از پرنده «وارغن»[2] نام برده شده که مرغی شکاری از جنس شاهین یا عقاب است (قدمگاهی، ۱۳۸۳: ۱۱۴ و ۱۱۶). در زامیاد یشت «مرغ وارغن» یکی از تجلیات «ورثرغن»[3] (بهرام) از جنس شاهین، باز یا عقاب یاد شده است (پورداوود، ۱۳۸۰: ۳۰۲-۳۰۵). بهرام (ورثرغن) از ایزدان مهم زرتشتی است که به چهرهٔ باد، مردمان را فره، نیرو و درمان می‌بخشد (بهار، ۱۳۵۲: ۶۸) و در بهرام یشت در قالب هفتمین تجلی بر زرتشت آشکار می‌شود (پورداوود، ۱۳۵۶: ۱۲۴).

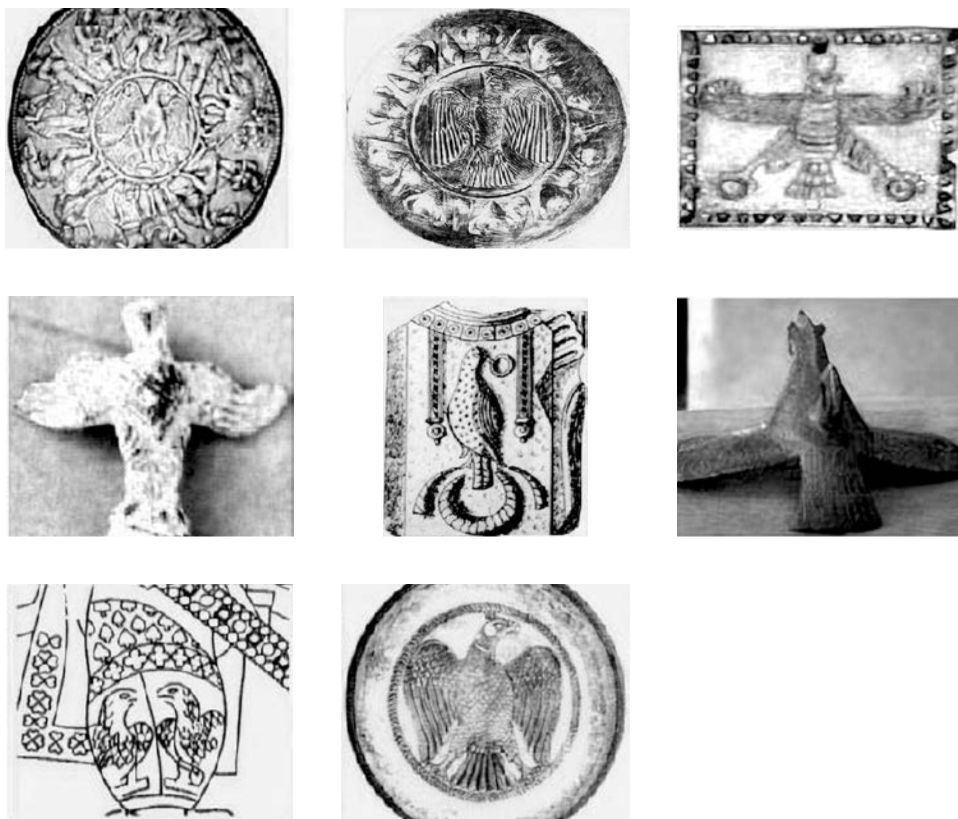
1 . Saena
2.Vareghan
3 . Verethraghna



شکل۱۶. نقش عقاب بر بدنهٔ خارجی مدل قالبی (نگارندگان)



شکل۱۷. نقش عقاب بر آثار فرهنگی هزاره‌های قبل از میلاد ایران(خسروی، ۱۳۹۱: ۷۲-۷۶ ش۴ و۵ و۲۰و ۲۸ و۳۲و ۳۷)



شکل۱۸. پیکره و چهرهٔ عقاب بر آثار ادوار تاریخی(خسروی، ۱۳۹۱: ۷۷-۷۹ ش۴۴، ۴۶-۴۷، ۵۳-۵۴، ۵۹، ۶۱-۶۲)

بنابراین عقاب تجلی فره ایزدی، نمودار اقتدار پادشاهی، مظهر آسمان و مرغی خوش‌یمن و مقدس بوده و شاید از همین پیشینه، پرچم با نشان عقاب انتخاب شده است (قدمگاهی، ۱۳۸۳: ۱۱۶ و بهرام‌پور،۱۳۹۳:۱۳۸). مرغی که در نظر میترا مقدس و در بسیاری از سنگ‌نگاره‌های میترایی نقش شده است (کارنوی، ۱۳۸۳: ۱۰). عقاب پرندهٔ بومی ایران است و در اساطیر نیز جایگاهی ویژه داشته و به همین علت بیش از سایر پرندگان نقش آن بر آثار فرهنگی هزاره‌های پیش از میلاد در نقاط مختلفِ ایران (شکل۱۷)، چون سیلک کاشان در فلات مرکزی، گیان نهاوند در غرب، کُنارصندل جیرفت در جنوب شرق، زیویه کردستان در غرب، عمارلو و مارلیک در شمال به‌صورت انتزاعی یا واقعی آمده است (خسروی، ۱۳۹۱: ۷۲-۷۶).

در ادوار تاریخی هخامنشی، اشکانی و ساسانی نیز نمونه های زیادی از نقش عقاب (شکل۱۸) در قالب پیکره، پلاک، نقش‌کنده و برجسته از جنس مفرغ، خمیر لاجورد، سنگ، طلا و نقره در نقاطی چون رودبار گیلان، تخت جمشید فارس و خوزستان به دست آمده است (خسروی، ۱۳۹۱: ۷۷-۷۹).

هنرمندان مسلمان ساختار هنر اسلامی را بر پایهٔ سنت‌های ایران باستان بنیاد نهادند و هنر سفالگری قرون اولیه روال و روش ادوار تاریخی را در پیش گرفت و گواه این مدعا تداوم نقش‌مایهٔ عقاب بر سفال دورهٔ اسلامی به‌عنوان یکی از نگاره‌های اقتباسی است (شکل۱۹). برای نمونه، کاسه‌ای سفالین از عصر سامانی در نیشابور قابل اشاره است که نقش عقابی را با بال‌های گشوده و دایره‌ای بزرگ بر سینه دارد که شاید نشانی از خورشید باشد (آزادبخت و طاووسی، ۱۳۹۱: ۶۶).

به روایتی از شاهنامه، عقاب را تهمورث رام کرد و برای شکار از او بهره گرفت و در پیشاپیش لشکر کوروش بزرگ عقابی در پرواز بود که نشان از فال نیک و پیروزی وی می‌داد (الیاده، ۱۳۷۲: ۳۲). منابع ادبی ازجمله شاهنامه نشانگر این حقیقت است که پس از اسلام مردم از افسانه‌ها و اسطوره‌های ملی شناخت و اطلاع داشتند و آگاهانه از مظاهر و نمادهای آن بهره می‌بردند.



شکل۱۹. کاسهٔ سفالی سامانی با نقش عقاب (آزادبخت و طاووسی، ۱۳۹۱: ۶۳).

۵-۲-۴- مرغابی‌سانان (غاز و اردک)

میان دو قاب از حروف عمودی کشیده کتیبه دو مرغابی طراحی و ترسیم شده که کالبد آنها با غاز و اردک قابل‌مقایسه است. غاز با بدنی فربه و گردنی دراز و سربالا در حرکت و اردک را با بال‌های گشوده و دم‌افراشته و سر و گردنی راست و رو به بالا در حال پرواز نشان داده است. نقش‌مایه‌ها در بین گل‌وبوته منظره‌ای زیبا و جذاب را فراهم ساخته است. در حقیقت هنرمند آنچه را در دنیای واقعی پیرامون خود اعم از پرندگان و بوته‌زارها می‌دید تصویر کرده است (شکل۲۰).

مرغابی‌سانان چون غاز و اردک در زندگی مردم نقش ویژه داشته و به‌صورت مرغان خانگی نگهداری یا هدف شکار قرار می‌گرفتند و از نشانه‌های ظاهری آنها نوک پهن با خطوط منحنی است (خزایی و سماوکی، ۱۳۸۱: ۹ ؛ دستغیب و ظفرمند، ۱۳۹۵: ۱۰۹؛ کریمی، ۱۳۹۸: ۲۸). مرغانی که نقش آنها به‌صورت انتزاعی از محوطه‌هایی چون چشمه‌علی، سیلک، حصار، استرآباد و مناطق دیگر به دست آمده، به دلیل فراوانی در محیط‌های زیست ایران و نزدیکی با مردم شکار می‌شدند و از منابع اولیهٔ غذایی بودند (کریمی، ۱۳۹۸: ۲۲ـ ۲۳). در ادوار تاریخی، به‌خصوص دوران هخامنشی



شکل۲۰. نقش مرغابی‌سانان (غاز و اردک) بر بدنهٔ خارجی مدل قالبی (نگارندگان).

و ساسانی ویژگی اساطیری و ایزدی به خود گرفته و علی‌رغم نقش ماورائی، چهره به واقعیت نزدیک و از حالت انتزاعی محض ادوار پیشین درآمده (شکل۲۱) و با روند تکاملی باورها و تولد ایزدان، مرغابی‌سانان فرا واقعی و اساطیری و نمایندهٔ ایزدان بوده و از آن برای نمایش قدرت شاه یا تقدیس ایزدان استفاده شده است (کریمی، ۱۳۹۸: ۲۴.۲۵). اگرچه درخشش زیبایی یکی از شاخصه‌های مهم در ارزش‌بخشی به این نقوش است ولی به نظر بار معنایی و جنبهٔ رمزگرایی آن اهمیت بیشتری داشته است (هندی و قاضی‌زاده، ۱۳۹۸: ۴۷).

با ورود اسلام و تحول در باور ایرانیان، مرغابی‌سانان بیشتر جنبهٔ تزیینی یافته و با معانی اولیهٔ خود فاصله گرفت و هنرمند با وام‌گرفتن از نماد کهن شکل آن را از انتزاعی محض به واقع‌گرا برگرداند (کریمی، ۱۳۹۸:۳۱). در این دوره بر سفالینه‌ها نقش غاز، اردک و مرغابی گاه به‌مثابه نمادی از آب و آبادانی موردتوجه بوده و سفال‌هایی از مازندران به دست آمده که نقش غاز و مرغابی آن به برخی از پارچه‌ها و فلزات ساسانی شباهت دارد (خزایی و سماوکی، ۱۳۸۱: ۹). نقوش غاز و اردک بر سفالینهٔ نیشابور تنها به دلیل عوامل فرهنگی نبوده و زیست‌بوم نیز در این نقش‌مایه‌ها مؤثر بوده و نشانه‌ای از وجود این پرندگان در آن مناطق و آشنایی هنرمندان با آنها است (شعبانی و زارعی، ۱۳۹۹: ۱۵).







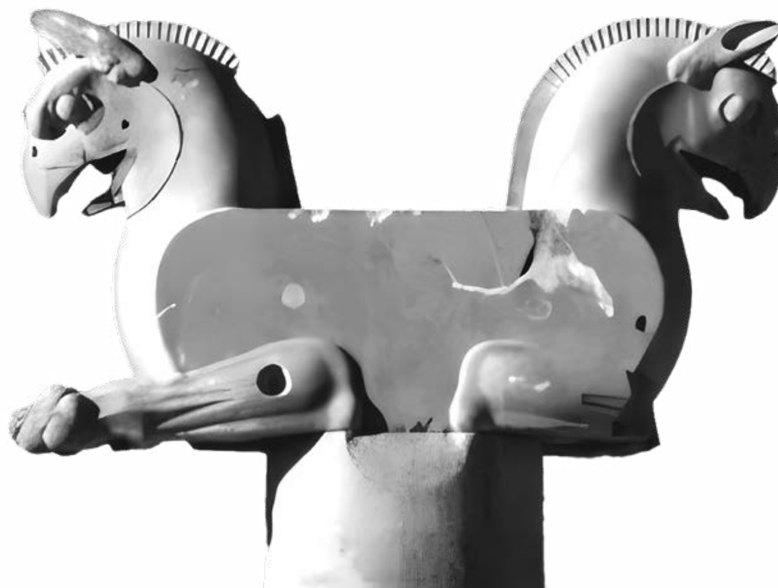
شکل۲۱. دستبند هخامنشی و گچ‌بری و پارچهٔ ساسانی با نقش اردک و غاز (خسروی، ۱۳۹۱: ۲۴-۲۶ ش ۳، ۹ و ۱۲).

۵-۲-۵- مرغ هما یا همای

نقش پرنده با کالبدی شبیه به کرکس بر یکی از قاب‌های حروف کشیده «واو» و «الف» کتیبه میان گل‌وبوته طراحی شده و بالای سر دو شاخ (گوش) نسبتاً بلند دارد. مرغ با سینهٔ ستبر، گردنی افراشته، چنگال‌های تیز و بال‌های آمادهٔ پرواز که می‌تواند چهره‌ای انتزاعی از همای باشد (شکل۲۲)؛ نقشی که نشان از برگشت به داستان‌ها و اساطیر ملی داشته و زمینه‌ساز تصویرگری مرغان افسانه‌ای توسط هنرمندان سفالگر شد (شایسته‌فر و غفاری، ۱۳۹۱: ۱۰). مرغی شکوهمند و مجلل که در اساطیر ایران با مشخصاتی شبیه به سیمرغ و ققنوس بر مبنای مفاهیم نمادین شکل گرفت (حسینی، ۱۳۹۲: ۲۲ و ۲۴) و در افسانه‌ها رمز نیک‌بختی، دولت و پادشاهی گشت (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۶۲). پیشینیان پادشاه را سایهٔ خدا دانسته و مفهوم فره در اساطیر ایران نیرویی آسمانی نزد شاهان بوده که مستقیماً بر جانوری فرود آمده و تا همراهی آن جانور سلطنت پادشاه استوار بود (بهار، ۱۳۵۲: ۶۱). همای، همان فر است و در فرهنگ پیش از اسلام فرخنده و به فال نیک گرفته شد (شفق و زارعی، ۱۳۹۱: ۶۹) و همایون سایهٔ او بر کسی افتاد به سعادت و کامرانی رسید (خسروی، ۱۳۹۱: ۷۰؛ یوسفی و ضرابی، ۱۳۹۵: ۱۳؛ شایسته‌فر و غفاری، ۱۳۹۴: ۱۰). در تخت جمشید سرستونی با نماد همای (شکل۲۳) در دست است (یوسفی و ضرابی، ۱۳۹۵: ۱۳)



شکل۲۲. مرغ همای بر بدنهٔ خارجی مدل قالبی (نگارندگان)



شکل۲۳. سرستون تخت جمشید با نقش مرغ همای (یوسفی و ضرابی، ۱۳۹۵: ۱۳).

که شکوه و بزرگی آن نشان از حشمت و والایی این موجود در باورهای شاهان و مردم ایران باستان دارد. مرغ افسانه‌ای شرق و مدام در حال پرواز (خسروی، ۱۳۹۱: ۷۰) که مبارک دارند و چون پیدا شود به تفأل زیر سایۀ او روند (دهخدا، ۱۳۴۵: ذیل واژه هما). از نظر دانش پرنده‌شناسی در گروه کرکس‌ها قرار گرفته (شفق و زارعی، ۱۳۹۱: ۵۸) و با ۱۰۲ تا ۱۱۵ سانتی‌متر طول، بال بلند و باریک، دم بلند و موی سیاه ریش‌مانند زیر منقار از سایر کرکس‌ها برجسته است (منصوری، ۱۳۸۷: ۱۱۶). استخوان‌های بزرگ جانوران شکارشده و مرده غذای او است (عطوفت شمسی، ۱۳۸۶: ۲۴۳) و در حال پرواز از سایر لاشخورها متمایز است (اسکات، بی‌تا، ۹۳). هما کوهستان‌های مرتفع و دور افتاده، پرتگاه‌ها و صخره‌های صعب‌العبور را برای لانه‌سازی و زندگی انتخاب کرده و اوایل بهار یک یا دو تخم می‌گذرد که یکی به جوجه تبدیل می‌شود (شفق و زارعی، ۱۳۹۱: ۵۹). در دورۀ اسلامی بسیاری از مفاهیم معنوی در قالب نقش تزیینی مبتنی بر اصول زیبایی‌شناختی ارائه شده (حسینی، ۱۳۹۲: ۲۲) و مرغ همای نیز به سبب باور به خوشبختی و کامرانی و شهریاری برای کسی که سایه‌اش بر او بیفتد، جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد (طاهری، ۱۳۹۷: ۳۲) و در ادبیات حماسی، عرفانی و غنائی به آن بسیار پرداخته شده است[1].

۱. جهت اطلاعات بیشتر نک؛ جستاری پیرامون همای، صص ۶۲-۶۹.



شکل۲۴. نقش اسفنکس و گریفین بر مدل‌های قالبی (نگارندگان).

۵-۲-۶- جانوران ترکیبی (اساطیری)

از نقوش جالب‌توجه بر آثار فرهنگی و هنری ایران نقش ترکیبی انسان و حیوان است که در ادوار مختلف با مفاهیم و معانی خاص به کار رفته و هنرمندان هر دوره با نیت مشخص آن را به کار گرفتند (شریف‌زاده و فیضی‌مقدم، ۱۳۹۷: ۵۴). انسان به دلیل عدم آشنایی با دلایل علمی پدیده‌ها به آنها قدرت ماوراءالطبیعی بخشیده و هریک را به ایزدی وصل کرد و با تصاویر فراپندار از آنها طلب یاری داشت و بدین‌سان موجوداتی تلفیقی خلق شد که نماد خدایان یا موجودات خیر و شر شده است (خسروی، ۱۳۸۸: ۷). موجودات ترکیبی محافظ معابد، الهه‌ها و خدایان و حتی مظاهری خداگونه داشته‌اند و تداوم این نقش‌مایه‌ها در دورۀ اسلامی نشان از اهمیت آنها دارد (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۸: ۹۰). نگاره‌های ترکیبی سابقه‌ای کهن و به ادوار پیش‌ازتاریخ برمی‌گردد و نمونه‌های معدودی از آنها چون گاو بالدار تپۀ سیلک کاشان، اسب بالدار تپۀ قبرستان قزوین، بزهای بالدار لرستان و گاوهای بالدار مارلیک گیلان قابل اشاره است. استفاده از نقش‌مایۀ ترکیبی در دوران تاریخی گسترش یافت و بارزترین نمونه‌ها در معماری تخت جمشید به کار رفته و در دورۀ اشکانی و ساسانی نیز از این طرح‌ها بر روی آثار به کار گرفته شد (حسینی، ۱۳۹۱:۴۶). نقش‌مایۀ جانوران تلفیقی، نتیجۀ تخیل بشر در تماس با حیوانات و پنداشت و پندار از آن موجودات طی هزاره‌ها شکل گرفت و با اندکی تغییر در شرایط فرهنگی مختلف تصویرنگاری شد. هیولاهایی که با تغییر و ترکیب اجزای چند حیوان با انسان به وجود آمده و در حقیقت خاستگاه آن طبیعت بوده

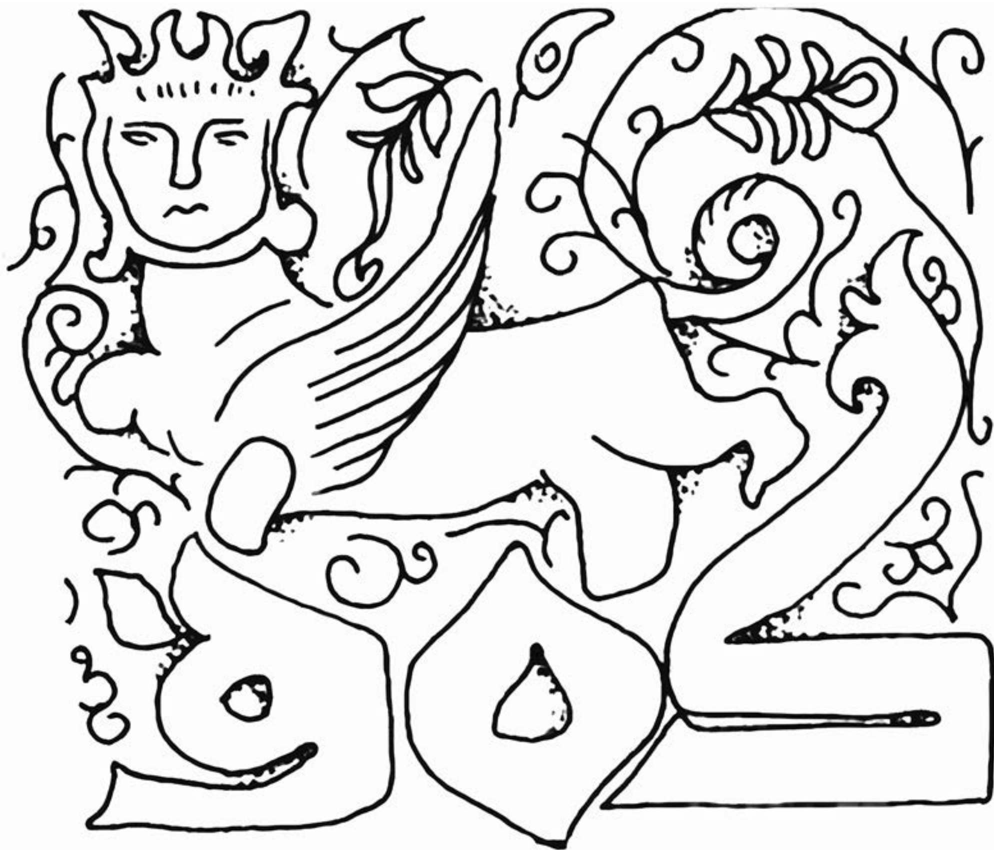
است (دوست‌شناس و صالحی کاخکی، ۱۳۹۱: ۶۷). تغییراتی که از دیدگاه انسان نقص در آفرینش موجود داشته و با ترکیب اندام کمال را در خلقت به وجود آورده است (رستگار فسایی، ۱۳۷۸: ۴۴).

جانورنگاری موجودات موهوم در دورۀ سلجوقیان یکی از مضامین موردپسند بوده و موجودات با ترکیب انسان و حیوان حاوی سر و نیم‌تنۀ انسان و بدن با پاهای حیوان مثل اسفنکس و تلفیق اجزای بدن چند حیوان مانند گریفین شکل گرفت که به دو شیوۀ درشت‌نقش در مرکز و ریزنقش در حاشیه به‌صورت قرینه و در حال رژه بر ظروف نقش شده‌اند (دوست‌شناس و صالحی کاخکی، ۱۳۹۱: ۶۹-۷۰). شاید این تصویرگری برای ترکان سلجوقی یادآور مضامین دینی شمنیسم باشد که شکلی از سحر و جادو داشته و پیروان آن اعتقاد داشتند طبیعت را می‌توان تحت قدرت و اختیار خویش درآورد و با قوای طبیعی در احوال عالم متصرف شد و امراض و ارواح موذی را دفع نمود (مصاحب، ۱۳۴۵: ۱۳۳۸). در آیین شمن به حیوانات توجه شده و بعضی جانوران در مناسک حالت ماورائی می‌گیرند؛ «بوتچو» هیولایی پردار با سر انسان است که شمن را در راه بازگشت از خلسه به خود کمک می‌کند. بنابراین اشکال جانوران ترکیبی برای سلجوقیان نامأنوس نیست و روایتی از دین کهن آنان است که حیوانات در آن نقش مهمی داشته و مرکبی برای گذر از جهان مردگان یا قربانی برای خشنودی خدایان بوده است (الیاده، ۱۳۸۷: ۳۱۲ و ۳۳۰). نقوش ترکیبی طراحی‌شده بر مدل‌های قالبی شامل دو نقش اسفنکس و گریفین است که در میان طرح‌های اسلیمی و کتیبه‌ها خودنمائی می‌کند (شکل۲۴).

۵-۲-۷- اسفنکس

اسفنکس از موجودات ترکیبی با سر انسان، بدن شیر و بال‌های عقاب (شکل۲۵) زاییدۀ پنداشت بشر بوده و تداوم آن از دوره‌های تاریخی تا اسلامی نشان از اهمیت آن دارد (شرف‌زاده و فیضی‌مقدم، ۱۳۹۷: ۵۴) و غالباً با شیردال یا گریفین می‌آید و نماد سفر در آسمان‌ها است (هیلن‌برند، ۱۳۸۶: ۹۶). نقشی از ادوار تاریخی که با رونق تصویرگری در دورۀ اسلامی به همراه ابداعاتی بر طرح‌های پیشین ادامه یافت (گرابار، ۱۳۸۵: ۳۶) و در سده‌های پنجم تا هشتم هجری قمری از عناصر مهم تزیینی سفالینه‌ها بوده است (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۸: ۹۰). در دورۀ سلجوقی با بال‌هایی فراخ مزین به پر، چهرۀ تمام‌رخ، چشمان بادامی، بینی کوچک، موهای آویزان، کلاه، پیشانی‌بند، تاج بر سر، بدون ریش و اغلب به شکل زنانه و دمی پیچان و افراشته و غالباً در حال حرکت بر زمین‌های پوشیده از نقوش اسلیمی، گیاهی، گُل‌آذین‌ها به همراه گریفین، پرندگان، خط نوشته و حیوانات نمایش داده شده و گاه گردنبند و خال بر بدن دارد (شریف‌زاده و فیضی‌مقدم، ۱۳۹۷: ۵۶ و ۶۵). بال، نشانِ فره و نیروی ماورائی، نویدبخش فراوانی، برکت بهار و دوری از رُکود و سرمای زمستانی است (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۸: ۹۰) و گاهی کارکرد

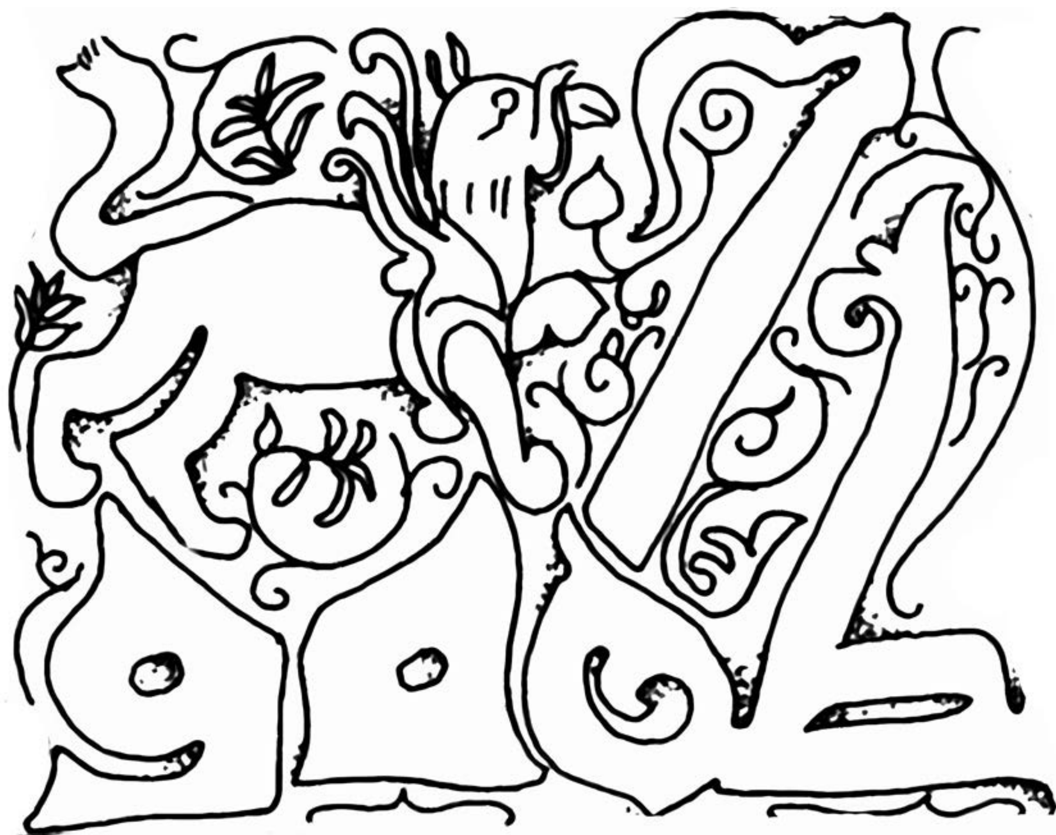
طلسم، سحر، جادو و طالع‌بینی دارد (شریف‌زاده و فیضی‌مقدم، ۱۳۹۷: ۵۶). اسفنکس با صور فلکی ارتباط دارد و نمونهٔ آن آینهٔ برنزی با نقش دم عقرب و کتیبه‌ای که برای صاحب اثر شهرت، عمر طولانی، قدرت، فزونی، جلال، دولت، آبرو و بخشش آرزو می‌کند (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۸: ۸۸) و ترکیب بدن شیر با دم عقرب و سرِ زن با موهای مُجَعَد مانند ترکیبی از صور فلکی اسد، عقرب و سنبله یا عذرا است (Calmeyer,trumpelmann&zick-nissen,1972: 156). اجزای نقش اسفنکس با نقش‌های زمینه هماهنگی دارد و هنرمند سعی داشت با کمک خطوط منحنی و نقوش گیاهی و اسلیمی در زمینه و بدن همگونی ایجاد نماید و جزئیات به ظرافت و لطافت پرداخت شده است (شریف‌زاده و فیضی‌مقدم، ۱۳۹۷: ۵۷).



شکل۲۵. نقش اسفنکس بر مدل قالبی (نگارندگان).

۵-۲-۸-گریفین (شیردال)

گریفین یا شیردال (شکل۲۶) موجودی افسانه‌ای با تن شیر، سر و بال عقاب، گوش اسب و تاجی شناور شبیه ماهی است (دهخدا،۱۳۴۵: ذیل واژهٔ گریفین؛ Mackenzie، 1990: 345). موجودی شگفت آفریده که اصل و نسب باستانی دارد (Hawkins, 1986: 308) و شاید طی مهاجرت‌های بزرگ نیمهٔ اول هزارهٔ دوم پیش از میلاد از شمال شرق ظاهر شده باشد (هال، ۱۳۹۲: ۶۴). گریفین از دو حیوان نیرومند سر عقاب و بدن شیر، سلطان آسمان‌ها و زمین شکل گرفته (کرمی، ۱۳۸۱: ۲۳۶-۲۳۵) و نماد نگهبان، محافظ، امنیت،



شکل۲۶. نقش گریفون بر بدنهٔ مدل قالبی (نگارندگان).

قدرت، عظمت، توانایی، اصالت و نجابت بوده است (عباسی، ۱۳۹۸: ۱۳۹). دال از پرندگان بزرگ بومی ایران از خانواده عقاب با پهنای بال‌های بیش از سه متر است (صادقی و همکاران، ۱۳۹۸: ۶۹). ترکیب این دو جانور بلندمرتبه منسوب به خورشید، شخصیت ممتاز و برجسته‌ای از این موجود اساطیری ارائه می‌دهد (هال، ۱۳۹۲: ۲۹۰) که در دورۀ ساسانی نمادی از قدرت شاه، نیروی زیاد لشکریان و خوش‌یمنی بوده و گواه این مدعا ظروف و منسوجات این دوره است ولی در ادوار پیشین همیشه نماد خیر و خوش‌یمنی نبوده و در دورۀ هخامنشی برخی شاهان در حال مبارزه و کشتن آنها تصویر شده‌اند (محبی، ۱۳۷۷: ۱۰۷).

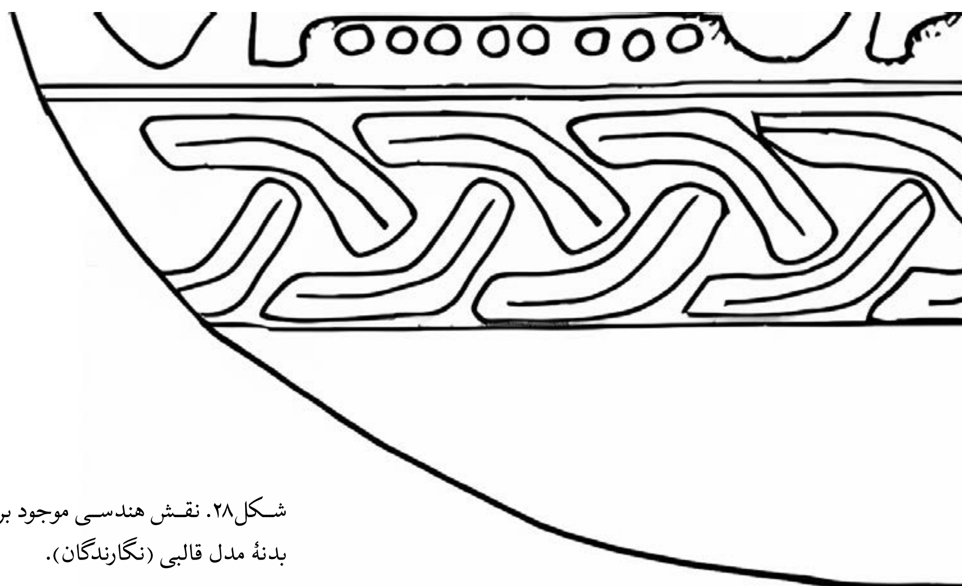


شکل۲۷. کاسۀ سفالی با نقش شکار گریفین (حسینی، ۱۳۹۱: ۵۰ ش ۱۷)

نقش گریفین بر سفالینه‌های اسلامی طی ادوار سلجوقی تا ایلخانی مشهود است و در نمونه‌های سلجوقی بیشتر بر نوع کنده با زمینهٔ اسلیمی آمده است و در این دوره نیز مفهوم دوگانهٔ خیر و شر را داشته و نقش‌مایهٔ سفالینه‌ها این موضوع را نشان می‌دهد، چنانکه کاسه‌ای از دورهٔ سلجوقی با نقش کنده نوع گروس دو شکارچی را در حال شکار گریفین نشان می‌دهد (شکل۲۷) درحالی‌که نقش روی مدل مورد مطالعه با مفهوم خوش‌یمنی در حال قدم‌زدن در باغ و بوستان تصویر شده است (حسینی، ۱۳۹۱: ۵۳).

۵-۳- نقوش هندسی

بر قسمت پایین بدنهٔ خارجی قالب و نزدیک به کف، نقش هندسی طراحی و ترسیم شده و شامل دو ردیف نوار باریک درهم تنیده است که گرداگرد ظرف را فراگرفته و جذابیت کادربندی نقش‌های مدل قالبی را بیشتر کرده است (شکل۲۸). طرحی که متناسب با منحنی‌ها و کشیدگی‌های کتیبه و نگارهٔ اصلی به ترکیب‌بندی، تعادل، تقارن، تناسب، ریتم و حرکت نقش‌مایه کمک کرده و هماهنگی، همخوانی و همسازی خاصی بین نمودارهای ظرف ایجاد کرده است. نقشی که آشکارا تبحر، چیره‌دستی و استادی هنرمند طراح را در سازگاری بین اجزای طرح نشان می‌دهد.



شکل۲۸. نقش هندسی موجود بر بدنهٔ مدل قالبی (نگارندگان).

۶- تجزیه‌وتحلیل داده‌ها

چهار نمونه از مدل‌های اولیه در این پژوهش با نقش‌مایۀ مشابه و همسان از گِل پخته به شکل پیالۀ توگود بـا ضخامـت زیـاد و وزن سـنگین مورد مطالعه قرار گرفت و سـه مورد از آنها سـالم و یک مـورد لب‌پریدگی دارد. با توجه به ویژگی‌های سـاخت، نوع طرح و مقایسـه با نمونه‌های مشـابه می‌توان آنها را به سـده‌های ۵ و۶ هجری قمری در نیشابور منسوب کرد. مدل‌ها با اختلاف اندک، ابعادی مشابه دارند و با توجه به تکرار نقش‌مایه‌ها، اختلاف ناچیز ابعاد، ضخامت زیاد بدنه، انحنای لبه‌ها و عدم تیزی نمونه‌ها می‌توان آنها را غیر اصلی و دسـت‌دوم دانسـت؛ بدین معنا که از روی نمونۀ اصلی یک قالب منفی با نقش کنده تهیه و از آن قالـب منفـی یک قالب مثبت سـاخته شـد. به دلیل پیچیدگـی نقش‌اندازی و کمبود اسـتاد طراح از مدل‌های اولیه نمونه‌برداری‌شـده و به کارگاه‌ها و مراکز تولید دیگر ارسـال می‌شد تا همگان با این قالب‌ها، ظروفی با نقوش پیچیده تولید نمایند. نقش‌مایه‌ها بر گرداگرد مدل قالبی میان کادر مستطیلی شامل کتیبه به خط کوفی، نقوش جانوری و اساطیری میان گل‌وبوته ترسیم شده است.

جدول۲. تفکیک موضوعی نقشمایۀ مدل‌های قالبی مورد مطالعه

نوع نقش	کتیبه‌ای	جانوری (چهارپا)	جانوری (پرندگان)	جانوری (پرندگان)	
موضوع نقش	خط کوفی مزهر	خرگوش	عقاب	مرغابی (غاز)	
مفاهیم نقش	دعای خیر برای صاحب اثر	نماد صورت فلکی ارنب	نماد ایزدان آسمانی	نماد آب و آبادانی	
تصویر					

کتیبه مدل قالبی مورد مطالعه علاوه‌بر بیان مضمون و پیام موردنظر که دعای خیر برای صاحب و مالک اثر است، وظیفهٔ پیکربندی و قاب‌بندی برای ظرافت و زیبایی بهتر نقش‌مایه‌های جانوری و اساطیری را دارد. حروف کشیدهٔ عمودی و افقی با نقوش اسلیمی، نقش‌مایه‌های جانوری و اساطیری را از هم تفکیک کرده است. کرسی‌بندی متناسب با پیچش و چرخش حروف و ظرف بر پایهٔ نظام خط‌نگاری با مهارت بسیار انجام شد و تلفیقی هماهنگ از حروف و نقش‌مایه‌ها را به وجود آورد. نظام نوشتاری و گیاهی با حرکات پیچان، منحنی و گردش‌های حلزونی به کلمات پویایی و روندگی داده است.

نگاره‌های جانوری شامل خرگوش، عقاب، مرغابی (غاز و اردک) و مرغ هما و جانوران اساطیری ترکیبی (اسفنکس و گریفین) در قاب‌های ده‌گانه ترسیم شده است. تنها چهارپای با چهرهٔ واقعی در قاب‌های اول و دوم، دو خرگوشِ در حال جست‌وخیز است. نقش‌مایه‌های پرندگان شامل دو عقاب در کادرهای ۴ و ۶، مرغ همای بر قاب ۵ و مرغابی (غاز و اردک) در قاب‌های ۷ و ۹ آمده که به دلیل آشنایی هنرمندان با کالبد آنها نزدیک به واقعیت طراحی و ترسیم شده است. حیوانات و پرندگانی که با سفالگران همزیستی داشته و به سبب نقش در تأمین غذا، مرغان خانگی، هدف شکار، غلبه بر ترس و متأثر از افسانه‌های ملی مورد استفاده قرار گرفته است. اشکالی که با ابعاد قاب منطبق شده و همچون

	جانوری (پرندگان)	جانوری (پرندگان)	جانوران ترکیبی (اساطیری)	جانوران ترکیبی (اساطیری)	نقش هندسی
	مرغابی (اردک)	مرغ همای	اسفنکس	گریفین	نوار درهم‌تنیده
	نماد آب و آبادانی	نماد نیکبختی و دولت و پادشاهی	نماد فره و نیروی ماورائی و نویدبخش فراوانی	نماد امنیت و قدرت و توانایی	قاب‌بندی

رسانه‌ای باورها، آرزوهای انسانی و خوش‌یمنی را بیان می‌دارد. در قاب‌های ۸ و ۱۰ جانوران ترکیبی گریفین با سر و بال عقاب، تن شیر و گوش اسب و اسفنکس با سر انسان، بدن شیر و بال عقاب تصویر شده است که نشانه‌هایی از بازگشت به باورها و اعتقادات پیش از اسلام را در خود دارد. نقوش هندسی بر پایین بدنهٔ بیرونی با دو ردیف نوار باریک درهم‌تنیده گرداگرد ظرف را تزیین کرده است. در یک جمع‌بندی می‌توان گفت، نقش و کتیبهٔ روی قالب، کامل‌کنندهٔ دعای خیر کتیبه برای صاحب اثر و نمادی از خوبی و نیک‌فرجامی است (جدول۲).

۷- نتیجه‌گیری

نیمهٔ دوم قرن پنجم هجری با روی کار آمدن حکومت سلجوقیان هنر سفالگری اوج گرفت و از انواع فنون، گونهٔ قالب‌زده برای اجرای نقوش سخت و تولید بیشتر رواج یافت. استفاده از قالب، اجرای طرح‌های برجسته به تقلید از فلزکاری و گچ‌بری را در کارگاه‌های مختلف میسر ساخت. پیچیده‌شدن طرح‌ها و کمبود استاد ماهر که به خط و خوشنویسی نیز آشنایی داشته باشد، نیاز به مدل‌های قالبی اولیه را برای ساخت ظروف ضروری ساخت. مدلی که با امکان نمونه‌برداری، افزایش تولید و توسعهٔ کتیبه‌نگاری را بدون آشنایی با خط و خوشنویسی ممکن ساخت و نیاز سفالگرانی را که قادر به طراحی مدل نبودند برطرف کرد. مدل اولیهٔ اصلی غالباً لبهٔ تیزتر و وضوح بیشتری نسبت به نمونه‌های غیر اصلی دارد و این قابلیت سبب استفاده در کارگاه‌های مختلف شده است. تعدد قالب در محوطه‌ای چون نیشابور با شکل و طرح یکسان به دلیل دیرپایی سرعت جذب رطوبت قالب‌های سفالین استفاده شده بوده و به همین دلیل چندین قالب تهیه می‌شد تا کار ساخت و تولید کند نگردد. نگارگری و طرح‌های عصر سلجوقی به علت پیچیدگی و نقوش برگرفته از تمدن ساسانی و تلفیق آن با هنر اسلامی به مهارت و تجربه زیادی نیاز داشت و هر هنرمندی توان و قابلیت ساخت این قالب‌ها را نداشته است.

خط در انواع قالب‌های خوشنویسی با نقوش گیاهی و اسلیمی ترکیب و باعث خلق کتیبه‌های بی‌بدیل شد و غالب آنها مضمونی با جان‌مایهٔ دعا برای بهره‌مندی از مواهب دنیوی مالک اثر داشته است. در این دوره پیش از محتوا، تزیین و زیبایی‌شناسی خط اهمیت داشت و با توجه به محدودیت سطح ظرف و تنوع شکلی، خطوط طراحی و ترسیم شده است. به‌کارگیری قلم خفی و جلی و کرسی‌بندیِ متناسب با پیچش و چرخش ظرف و تلفیق با اشکال گیاهی و هندسی برای آفرینش خطی خوش و شکیل

بوده است. کتیبه‌نگاری با رعایت نظام نوشتاری، هندسی و گیاهی به دنبال پیوند و آمیزه‌ای هماهنگ بین حروف و نقش‌مایه‌ها بوده است.

نقوش جانوری اعم از حیوانات و پرندگان بازتابی از پندارها و اندیشه‌های پیش از اسلام است که در این دوران در قالب نقش تزیینی مبتنی بر اصول زیبایی‌شناسی به کار گرفته شد. همزیستی هنرمندان با این جانوران باعث طراحی و ترسیم زیبایی از جسم و کالبد آنها با ترکیب‌بندی واقعی گردید. بر این اساس، حیواناتی چون خرگوش و پرندگانی همانند عقاب، مرغابی‌سانان چون غاز و اردک و مرغ هما که در جریان زندگی روزمره و تأمین غذا تأثیر داشتند بر سفالینه‌ها نقش شده‌اند. این نقش‌مایه‌ها در فرهنگ نمادها با صور فلکی، خوش‌یمنی و فره ایزدی ارتباط دارند. خرگوش نمادی از صورت فلکی اَرنَب و عقاب تجلی فره ایزدی و نمود قدرت و مظهر آسمان و خوش‌یمنی است و به همین نیت بر سفالینه‌های این دوره آمده است. مرغابی‌ها که پیش از اسلام نمایندهٔ ایزدان و قدرت پادشاهی بوده در این دوره جنبهٔ تزیینی گرفته و به‌عنوان نمادی از آب و آبادانی موردتوجه قرار گرفته است. در این بین نقش مرغ همای جای بحث و بررسی بیشتر دارد؛ مرغی شکوهمند با مشخصاتی شبیه به سیمرغ و ققنوس که از برگشت به داستان‌ها و افسانه‌های ملی کهن حکایت دارد. نقش‌مایه‌ای که آگاهی مردم را از افسانه‌ها و اسطوره‌های پیش از اسلام حکایت می‌کند که آگاهانه در عصر سلجوقیان از آن مظاهر به سبب باور به خوشبختی استفاده شده و در ادبیات حماسی، عرفانی و غنائی این دوران نیز نمود داشته است.

جانوران ترکیبی به دلیل عدم آشنایی انسان با برخی از عناصر بیگانه شکل گرفت و به آنها قدرت ماورائی داد و هر یک را به ایزدی وصل کرد و با تصاویر فراپندار، از آنها طلب یاری و کمک داشت. موجوداتی تلفیقی به‌عنوان نماد خدایان یا خیر یا شر که در دورهٔ سلجوقیان نیز موردتوجه قرار گرفت. نقش‌مایه‌ای که در نتیجهٔ تخیل انسان در تماس با حیوانات پدید آمد و با تغییر و ترکیب اجزای حیوانات به دنبال رفع کاستی‌های آفرینش بوده است. جانورنگاری موهوم در دورهٔ سلجوقی مثل اسفنکس و گریفین شاید برای ترکان سلجوقی یادآور مضامین شمنی باشد که شکلی از سحر و جادو داشته و پیروان آن معتقد بودند طبیعت را می‌توان در اختیار گرفت و ارواح موذی را دفع نمود. در این آیین حیوان حالت ماورائی داشته و اشکال جانوران ترکیبی می‌تواند روایتی از دین کهن سلجوقیان باشد. نقش‌مایه‌ای که در ایران کهن با مفاهیم قدرت شاهی، فره و نیروی ماورائی، نویدبخش فراوانی و خوش‌یمنی مرسوم و معمول بوده است. در یک جمع‌بندی نهایی، مدل‌های اولیهٔ قالبی ابداع و خلاقیتی متفکرانه برای خلق نقوشی بی‌بدیل بوده است که با سهولت و در زمانی کوتاه، تفکر، اعتقادات فرهنگی و مذهبی و حتی سیاست را به‌صورت داستانی از ذهن نگارنده بر بدنهٔ سفال به تصویر کشیده است.

فهرست منابع

۱. احمدپناه، ابوتراب. (۱۳۸۰). زیبایی‌شناسی نقوش سفال نیشابور. هنرنامه. شمارهٔ ۱۲. ۴-۱۷.

۲. اسکات، درک. (بی‌تا). پرندگان ایران. تهران: سازمان حفاظت محیط‌زیست.

۳. آزادبخت، مجید و محمود طاووسی. (۱۳۹۱). استمرار نقش‌مایه‌های ظروف سیمین دورهٔ ساسانی بر نقوش سفالینه‌های دورهٔ سامانی نیشابور. نگره. شمارهٔ ۲۲. ۵۷-۷۱.

۴. بهار، مهرداد. (۱۳۵۲). اساطیر ایران. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۵. بهرام پور، نسرین. (۱۳۹۳). بررسی نمادهای مقدس ایرانی در سفال. تهران: نشر شهر آشوب.

۶. بیک‌محمدی، نسرین و سپیده مرادی محتشم. (۱۳۹۷). مطالعه تطبیقی، نقوش سفال‌های قرون میانهٔ اسلامی با صورت‌های فلکی. مطالعات باستان‌شناسی پارسه. شمارهٔ ۶. ۱۲۳-۱۴۱.

۷. پورداوود، ابراهیم. (۱۳۸۰). فرهنگ ایران باستان. تهران: نشر اساطیر.

۸. ـــــ. (۱۳۵۶). یشت‌ها. به کوشش بهرام فره‌وشی. تهران: دانشگاه تهران.

۹. توحیدی، فائق. (۱۳۹۲). فن و هنر سفالگری. تهران: انتشارات سمت.

۱۰. جابز، گرترود. (۱۳۷۰). سمبل‌ها. ترجمه: محمدرضا بقاپور. تهران: فکر روز.

۱۱. جباری، صداقت و فرناز معصوم‌زاده. (۱۳۸۹). تنوع خط کوفی در کتیبه‌های سفال سامانی (قرن سوم تا پنجم هجری قمری). هنرهای زیبا. هنرهای تجسمی. شمارهٔ ۴۲. ۳۳-۴۴.

۱۲. چوبک، حمیده. (۱۳۹۱). سفالینه‌های دوران اسلامی شهرکهن جیرفت. مطالعات باستان‌شناسی. دورهٔ ۴. شمارهٔ ۱. شمارهٔ پیاپی ۵. ۸۳-۱۱۲.

۱۳. چیت‌سازیان، امیرحسین و محبوبه روستایی. (۱۳۹۲). بررسی و تحلیل چگونگی ترسیم نمادین نقوش حیوانی سفالینه‌های قرون ۳ و ۴ هجری قمری ایران. دو فصل‌نامهٔ پیکره (دانشکدهٔ هنر شوشتر دانشگاه شهید چمران اهواز). شمارهٔ ۳. ۵-۱۶.

۱۴. حسینی، سیدهاشم. (۱۳۹۱). نقوش موجودات ترکیبی در هنر سفالگری دوران اسلامی ایران. هنرهای زیبا هنرهای تجسمی. دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ۴. ۴۵-۵۴.

۱۵. ـــــ. (۱۳۹۲). تجلی سیمرغ در هنر سفالگری دوران اسلامی ایران. هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی. دورهٔ ۱۸. شمارهٔ ۳. ۲۱-۳۴.

۱۶. حسینی، مرضیه. (۱۳۹۱). روند تولید سفال قالبی در ایران از دورهٔ سلجوقی تا تیموری. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر. منتشرنشده.

۱۷. حسینی، ناهید، محمدحسین همافر و فرزاد سجودی. (۱۳۹۲). نشانه‌شناسی گفتمانی در نقوش سیمرغ و عقاب بر لباس شاه ساسانی. هنرهای تجسمی نقش‌مایه. سال پنجم. شمارهٔ چهاردهم. ۲۹-۴۰.

۱۸. خزایی، محمد و شیلا سماوکی. (۱۳۸۱). بررسی نقوش پرنده بر روی ظروف سفالی ایران. مطالعات هنرهای تجسمی. شمارهٔ ۱۸. ۶-۱۱.

۱۹. خسروی، الهه. (۱۳۸۸). بررسی تطبیقی موجودات تلفیقی در هنر ایران و میان‌رودان. هنرهای تجسمی نقش‌مایه. سال دوم. شمارهٔ چهارم. ۷-۱۶.

۲۰. ـــــ. (۱۳۹۱). بررسی نقوش و اشکال پرنده در هنر ایران باستان. هنرهای تجسمی نقش‌مایه. سال پنجم. شمارهٔ یازدهم. ۶۹-۸۴.

۲۱. خضری، محمدمحسن و عبدالرضا چارئی. (۱۳۹۵). بررسی خطوط و تزیینات کتیبه‌های کوفی و ثلث بر ظروف فلزی ایران در قلمرو سلجوقی. پژوهش‌نامه خراسان بزرگ. سال هفتم. شمارهٔ ۲۵. ۲۹-۵۰.

۲۲. دبیری‌نژاد، بدیع‌الله. (۱۳۵۱). سلاجقه و گسترش زبان فارسی. وحید. شمارهٔ ۱۰۵. ۶۵۹-۶۶۷.

۲۳. دژم‌خوی، مریم. (۱۳۸۶). نظری اجمالی به سفال قالب‌زدهٔ عصر سلجوقی. باستان پژوهی. شمارهٔ ۱۵. ۲۷-۳۱.

۲۴. دستغیب، نجمه و سیدجواد ظفرمند. (۱۳۹۵). مطالعهٔ تطبیقی نقوش پرنده در سفالینه‌های ایران دورهٔ عباسی و سفال‌های چین *(مربوط به قرن ۹ میلادی)*. نگره. شمارهٔ ۳۸. ۱۰۷-۱۱۷.

۲۵. دوست‌شناس، نسترن و احمد صالحی کاخکی. (۱۳۹۱). نقش جانوران ترکیبی در سفالینهٔ سلجوقی. هنرهای تجسمی نقش‌مایه. سال پنجم. شمارهٔ دهم. ۶۷-۷۲.

۲۶. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۴۵). لغت‌نامه دهخدا. ، جلد۲۲. تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.

۲۷. دیماند، موریس. (۱۳۸۳). راهنمایی صنایع اسلامی. ترجمه: عبدالله فریار. تهران: انتشاران علمی و فرهنگی.

۲۸. ذکاء، یحیی و محمدحسن سمسار. (۱۳۸۳). اشعار و اشیاء در خط خوش فارسی. مجموعه مقالات. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۲۹. رستگار فسایی، منصور. (۱۳۷۸). پیکرگردانی در اساطیر. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

۳۰. رضوی‌فرد، حسین و حسین‌علی پورمند. (۱۳۹۶). روش‌شناسی نقد خط نستعلیق. دو فصل‌نامه دانشگاه هنر. شمارهٔ بیست. ۷۹-۱۰۰

۳۱. رفیعی، لیلا. (۱۳۷۸). سفال ایران از دورهٔ پیش‌ازتاریخ تا عصر حاضر. تهران: نشر یساولی.

۳۲. زمانی، عباس. (۱۳۹۰). تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی. تهران: نشر اساطیر.

۳۳. شایسته‌فر، مهناز و گلسا غفاری. (۱۳۹۴). بررسی نقش پرنده در سفالینه‌های بخش اسلامی موزهٔ رضا عباسی. مجموعه مقالات دومین همایش ملی باستان‌شناسی ایران. شناسهٔ ملی مقاله. NCAI02-105آبان۱۳۹۴، دانشگاه بیرجند،۱-۱۶.

۳۴. شریف‌زاده، محمدرضا و الهه فیضی‌مقدم. (۱۳۹۷). **مطالعهٔ تطبیقی اسفنکس در هنر هخامنشی و هنر سلجوقی**. باغ نظر. سال پانزدهم. شمارهٔ ۶۴. ۵۳-۷۰.

۳۵. شعبانی، محمد و ابراهیم زارعی. (۱۳۹۹). **بررسی و تحلیل نقوش پرنده سفالینه‌های اسلامی نیشابور با پرندگان موجود در زیست‌بوم منطقه**. هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی. دورهٔ ۲۵. شمارهٔ ۴. ۵-۱۶.

۳۶. شفق، اسماعیل و جمیله زارعی. (۱۳۹۱). **جستاری پیرامون همای**. متن‌شناسی ادب فارسی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان. دورهٔ جدید. سال چهارم. شمارهٔ ۱. پیاپی ۱۳. ۵۷-۷۲.

۳۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). **منطق‌الطیر عطار**. تهران: سخن.

۳۸. شهیدانی، شهاب. (۱۳۹۷). **ملاحظاتی چند در دانش کتیبه‌نگاری و ضرورت کاربرد اصول و قواعد خوشنویسی در تحلیل کتیبه‌ها**. پژوهش‌های معماری اسلامی. شمارهٔ ۱۸. سال ششم. شمارهٔ اول. ۸۷-۱۱۰.

۳۹. شیخی، عباس و لیلا غفارپور. (۱۳۹۳). **رمزگشایی لوح سفالی کشف‌شده از محوطهٔ شادیاخ نیشابور**. نگره. شمارهٔ ۳۲. ۲۶-۳۸.

۴۰. صادقی، سارا، فرزاد فیضی و زینب خسروی. (۱۳۹۸). **بررسی و مطالعهٔ نمادین و تطبیقی شیردال در آثار هخامنشی**. باستان‌شناسی ایران. دورهٔ ۹. شمارهٔ ۲. ۶۸-۸۵.

۴۱. صمدی، مهرانگیز. (۱۳۷۶). **ماه در ایران**. تهران. علمی و فرهنگی

۴۲. صوفی، عبدالرحمن بن عمر. (۱۳۸۱). **صورالکواکب الثابته**. ترجمه: خواجه‌نصیرالدین طوسی. به کوشش: بهروز مشیری. تهران: ققنوس.

۴۳. عابددوست، حسین و زیبا کاظم‌پور، (۱۳۸۸). **تداوم حیات اسفنکس‌ها و هارپی‌های باستانی در هنر دورهٔ اسلامی**. نگره. شمارهٔ ۱۳. ۸۱-۹۱.

۴۴. عباسی، زینب (آتوسا). **(۱۳۹۸)**. نمادشناسی گریفین در هنر ایران پیش‌ازتاریخ تا دورهٔ ساسانی. باستان‌شناسی ایران. دورهٔ ۹. شمارهٔ ۲. ۱۳۸-۱۵۱.

۴۵. عطوفت شمسی، مسعود. (۱۳۸۶). **دائره‌المعارف حیوانات ایران**. تهران: بدرقه جاویدان.

۴۶. فتحی، لیدا و فریناز فربود. (۱۳۸۸). **سیر تحول نقوش پرنده در موجودات اساطیری بالدار منسوجات آل‌بویه و سلجوقی**. نگره. شمارهٔ ۱۲. ۴۱-۵۲

۴۷. فضائلی، حبیب. (۱۳۶۲). **اطلس خط، تحقیق در خطوط اسلامی**. تهران: انتشاران مشعل.

۴۸. فهروری، گزا. (۱۳۸۸). **سفالگری جهان اسلام در موزهٔ طارق رجب کویت**. ترجمه: مهناز شایسته‌فر. تهران: معاونت امور فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۴۹. قدمگاهی، نسرین. (۱۳۸۳). **عقاب در اسطوره و ادبیات**. ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد. شمارهٔ ۱ و ۲. ۱۰۶-۱۲۶.

۵۰. قهاری گیگلو، مهناز. (۱۳۸۸). **بررسی تطبیقی صور نجومی با نقوش آثار هنری (*سفال، فلز، معماری و نگارگری*) ایران از قرن پنجم هجری**. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه هنر اسلامی تبریز، هنرهای اسلامی. منتشرنشده.

۵۱. کارنوی، آلبرت جوزف. (۱۳۸۳). اساطیر ایرانی. ترجمه: احمد طباطبایی. تهران: علمی و فرهنگی.

۵۲. کامبخش‌فرد، سیف‌الله. (۱۳۷۹). سفال و سفالگری در ایران. تهران: ققنوس.

۵۳. ـــــ. (۱۳۴۹). کاوش‌های نیشابور و سفالگری ایران در سدۀ پنجم و ششم هجری. تهران: چاپ وزارت فرهنگ و هنر.

۵۴. کرمی، مهرناز. (۱۳۸۱). بررسی تأثیرات متقابل موجودات افسانه‌ای- ترکیبی دو تمدن کهن ایران و بین‌النهرین بر یکدیگر با تکیه بر شکل و معنا. پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد. رشتۀ پژوهش هنر. دانشگاه تربیت مدرس. منتشرنشده.

۵۵. کریمی، شکیلا. (۱۳۹۸). نمادشناسی نقش مرغابی‌سانان در آثار هنری ایران. هنر و تمدن شرق. سال هفتم. شمارۀ ۲۶. ۲۱-۴۰.

۵۶. کریمی، فاطمه و محمدیوسف کیانی. (۱۳۶۴). هنر سفالگری دورۀ اسلامی ایران. تهران: دانشکده علوم توان‌بخشی و مرکز باستان‌شناسی ایران.

۵۷. کوپر، جی.سی. (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمه: ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.

۵۸. کیانی، محمدیوسف. (۱۳۸۰). پیشینۀ سفال و سفالگری ایران. تهران: نسیم دانش.

۵۹. گرابار، الگ. (۱۳۸۵). هنرهای دیداری، تاریخ ایران کمبریج. جلد۴. ترجمه: حسن انوشه. تهران: امیرکبیر.

۶۰. گروبه، ارنست. ج. (۱۳۸۴). سفال اسلامی. ترجمه: فرناز حائری. تهران: نشر کارنگ.

۶۱. لمبتون، آن. (۱۳۶۳). سیری در تاریخ ایران بعد از اسلام. ترجمه: یعقوب آژند. تهران: امیرکبیر.

۶۲. مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (مجموعه *رسائل* در زمینۀ خوشنویسی، مرکب‌*سازی*، *کاغذگری*، *تذهیب و تجلید*). مشهد: آستان قدس رضوی.

۶۳. محبی، حمیدرضا. (۱۳۷۷). مطالعه و بررسی نقوش شکار در هنر ایران) تا پایان دورۀ صفویه (. پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد. رشتۀ پژوهش هنر. تهران دانشگاه تربیت مدرس. منتشرنشده.

۶۴. مسیح‌نیاء، فرشید و دیگران. (۱۴۰۰). نشانه‌شناسی صورت‌های فلکی سفالینه‌های قالبی محوطۀ اسلامی شادیاخ. هنرهای کاربردی. دورۀ اول. شمارۀ ۲. ۹۳-۱۰۷.

۶۵. مصاحب، غلامحسین. (۱۳۴۵). دائره‌المعارف فارسی. تهران: فرانکلین.

۶۶. مصفا، ابوالفضل. (۱۳۵۷). فرهنگ اصطلاحات نجومی، همراه با واژه‌های کیهانی در شعر فارسی. تبریز: مؤسسه تاریخ و فرهنگ.

۶۷. مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۹۷). ساختار و ویژگی کتیبه‌های کوفی تزئینی (*گل‌دار*، *گره‌دار*) در دورۀ سلجوقی و ایلخانی. نگره. شمارۀ ۴۶. ۱۷-۲۷.

۶۸. منصوری، جمشید. (۱۳۸۷). راهنمای پرندگان ایران. تهران: فرزانه.

۶۹. میت فورد، میراندا بروس. (۱۳۸۸). فرهنگ مصور نمادها و نشان‌ها در جهان. ترجمه: ابوالقاسم دادور و زهرا تاران. تهران: کلهر.

۷۰. وولف، هانس. ای. (۱۳۷۲). صنایع‌دستی کهن ایران. ترجمه: سیروس ابراهیم‌زاده. تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

۷۱. هال، جیمز. (۱۳۹۲). فرهنگ نگاره‌های نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمه: رقیه بهزادی، تهران: مؤسسه فرهنگ معاصر.

۷۲. هندی، راضیه و خشایار قاضی‌زاده. (۱۳۹۱). ویژگی زیبایی‌شناختی نگاره‌های پرنده در هنر سلجوقی. هنرهای تجسمی نقش‌مایه. سال پنجم. شمارهٔ یازدهم. ۴۵-۵۲.

۷۳. هیلن براند، رابرت. (۱۳۸٦). هنر و معماری اسلام. ترجمه: اردشیر اشراقی. تهران: فرهنگستان هنر.

۷۴. الیاده، میرچا. (۱۳۷۲). رساله در تاریخ ادیان. ترجمه: جلال ستاری. تهران: سروش.

۷۵. ـــــ. (۱۳۸۷). شمنیسم فنون کهن خلسه. ترجمه: محمدکاظم مهاجری. قم: ادیان.

۷۶. یوسفی، مریم و فاطمه ضرابی. (۱۳۹۵). نقش اسطوره در معماری ایرانی و جذب گردشگر. چهارمین کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی. سن‌پترزبورگ، روسیه. ۷ مرداد. ۱-۱۷.

77. MacKenzie, D. N. (1990). A concise Pahlavi dictionary, Reissue. London: with corrections.

78. Fehervari,Geza.(1973). Islamic pottery a comprehensive study based on The Barlow Collection. London: Faber Limited 3 Queen Square London WCI.

79. Watson, o. (2004). Ceramics from Islamic Lands. London: Thames & Hudson.

80. Wilkinson. K. Charles. (1973). Nishapur: Pottery of the Early Islamic period. New York : Metropolitan Museum of Art.

81. Safadi, Yasin Hamid. (1978). Islamic Calligraphy. London: Thames & Hudson.

82. Grohmonn, Adolf. (1957). The Origin and Early Development of Floriated Kufic. Ars Orientalis. Vol. 2.183213-.

83. Calmeyer, P., Trümpelmann, L. and Zick-Nissen, J. (1972). Das Tier in der Kunst Irans. Stuttgart: linden –museum.

84. Hawkings, joycem. (1986). The oxford reference dictionary. Oxford: Clarendon Press.